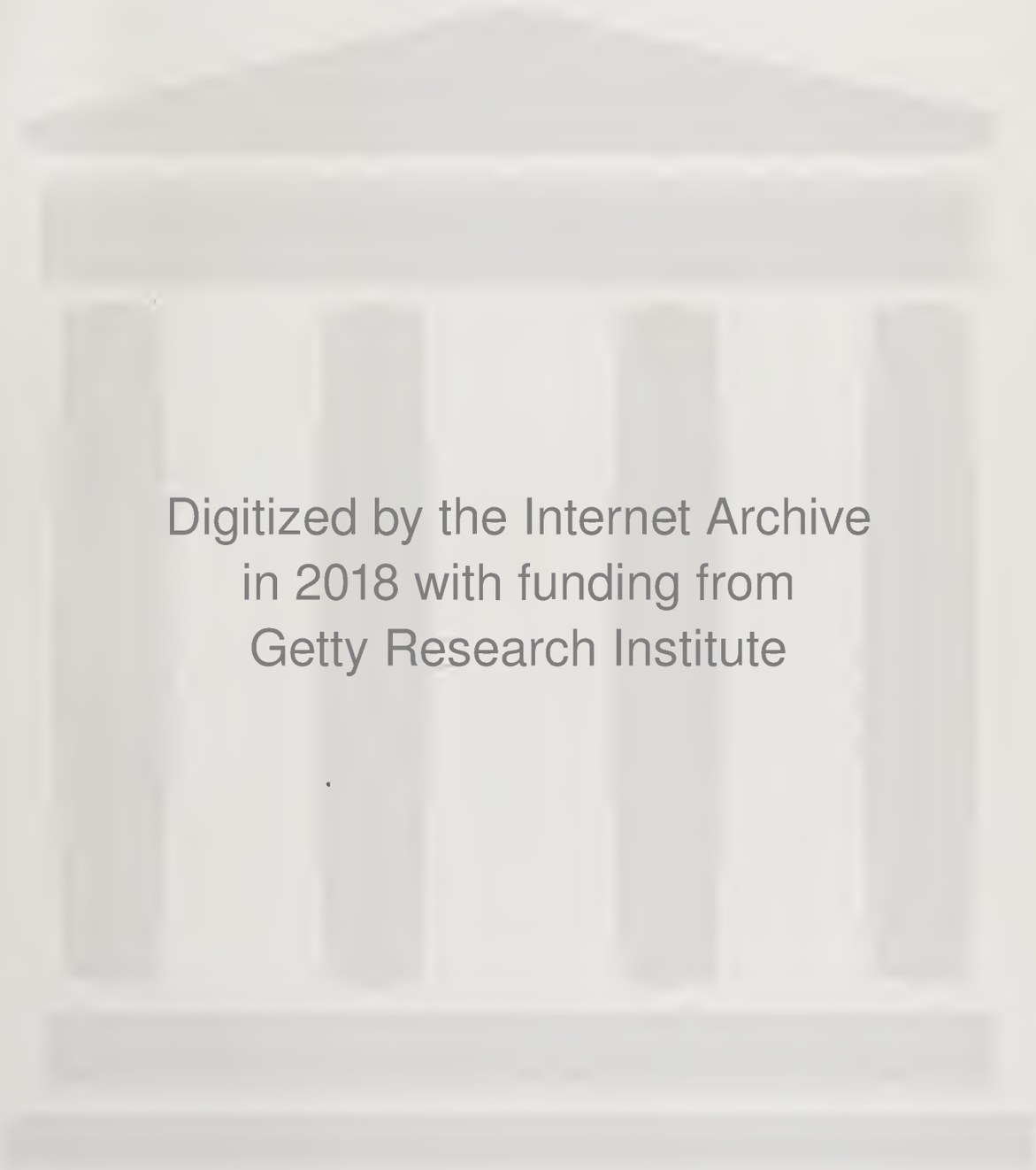

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diekunstunsererz9189unse

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

*

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1898. I. HALBBAND.

Literarischer Theil

	Seite
Kirchbach, Wolfgang. Religiöse Kunst	97
Meissner, Franz Hermann. Franz Stuck	1
Radler, Franz. Der Frauentypus in der deutschen Jahrhundertmalerei	81
Rottenburg, Heinrich. Eduard Grützner	33
— F. Klein-Chevalier	92
R. H. A. v. Liezen-Mayer †	95
* * Peter Janssen	57

Vollbilder

	Seite
Botticelli, Sandro. Die Beweinung Christi	113
v. Defregger, Franz. Madonna	117
van Dyck, Antonius. Christus am Kreuz	113
Ekenaes, J. Forellenfischer am Ufer	97
Grützner, Ed. Nach schwerer Sitzung	37
— Fallstaff und sein Page	41
— Versuchung	41
— Eritis sicut Deus	49
— Kein Tröpferl mehr	49
— Die Wilderer	57
— Fächer	57
Hofmann, J. M. H. Predigt am See	129
Janssen, Peter. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie	65
— Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie	65
— Deckengemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie	73
— Friedrich II. entlässt deutsche Ordensritter zur Colonisirung Preussens 1236	73
— Die hl. Elisabeth und ihr Zuchtmeister	81
— Spanische Blumenverkäuferin	81
— Der Schweizer Gebet bei Sempach	85
Janssen, Peter. Mönch Dodde und die bergischen Bauern in der Schlacht bei Worringen	85
Kaulbach, Hermann. Maria	129
Klein-Chevalier, F. Morgendämmerung im Spielsaal von Ostende	85
Klinger, Max. Kreuzigung	117
v. Maffei, Guido. Reineckes Ende	89
Max, Gabriel. Christus	121
Reni, Guido. Ecce homo	105
Roubaud, Fr. Lebende Brücke	89
Rubens, P. P. Der Höllensturz der Verdammten	105
Sorbi, R. Dante in Florenz	97
Stuck, Franz. Selbstbildniss	9
— Portraitstudie	9
— Kämpfende Faune	17
— Das böse Gewissen	17
— Tänzerinnen	25
— Das verlorene Paradies	25
— Bacchantenzug	33
v. Uhde, F. Das heilige Abendmahl	121
Vecellio, Tiziano. Der Zinsgroschen	101
da Vinci, Lionardo. Das heilige Abendmahl	101
Wunderwald, D. Flucht nach Egypten	137

Textbilder

	Seite
Battoni, Pampeo. Magdalena	114
v. Bodenhausen, C. Madonna mit dem Jesusknaben	131
di Bondone, Giotto. Kreuzigung	99
Botticelli, Sandro. Der heil. Sebastian	105
Cabanel, A. Der Sündenfall	126
Die erste Christusdarstellung in den Katakomben von San Calisto aus Bosio. Roma sotteranea	97
Cornelius, Peter. Das jüngste Gericht	121
Cranach, Lucas, d. Aelt. Maria mit dem Jesuskinde	112
Aus dem Deckengemälde im Kloster Ettal	117

Seite

v. Flesch-Brunningen, L. Golgatha 133
Führich, Jos. Die Hochzeit zu Kana 118
Furst, M. Herz Mariae 135
G. Gebhardt, E. Pietà 123
Grützner, Ed. Die hl. Nothburga 33
— Shylock 35
— Requiescat in pace 37
— Aus Eduard Grützner's Skizzensammlung . 39
— Interieur 40
— Studienkopf 41
— Interieur 43
— Interieur 45
— Aus Eduard Grützner's Skizzenbuch . . . 47
— Interieur 48
— Studie 49
— Interieur 51
— Studie 53
— Studien 55
Hofmann, J. M. H. Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben 130
Holbein, Hans, d. Jüng. Die Madonna des Bürgermeisters Meyer 113
Janssen, Peter. Portrait 57
— Hermannsschlacht 59
— Thusnelda im Triumphzug des Germanicus 61
— Prometheus 63
— Die Begegnung Friedrich des Grossen mit Ziethen bei Torgau 63
— Bildniss des Inspector Holthausen 64
— Bildniss Andreas Achenbach's 65
— Studie 66
— Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie 67
— Studie 68
— Studie 69
— Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie 70
— Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie 71
— Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie 72
— Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie 73
— Sophie von Brabant zeigt den Harburgern den jungen Landgrafen Heinrich das Kind 1248 75
— Skizze aus Spanien 76
— Herzog Heinrich der Löwe vor Barbarossa 77

Seite

Janssen, Peter. Das tolle Jahr 77
— Skizze aus Spanien 78
— Kindheit des Bacchus 79
— Studie 80
— Studie 80
Klein-Chevalier. Studie zum Frescogemälde im Düsseldorfer Rathhaussaal 83
— Studie Ostende 84
— Studie Ostende 85
— Studie zu dem Bilde «Morgendämmerung im Spielsaal zu Ostende» 85
— Studie 86
— Studie 87
— Studie Ostende 88
— Kuppelgemälde in der Berliner Gewerbeausstellung 89
— Studie zu Nero aus dem Gemälde «Agrippina» 90
— Skizze zu dem Bilde: «Wiederankunft des durch Napoleon vertriebenen Casseler Kurfürsten Wilhelm» 91
Küsthardt, E. Friede sei mit Euch 129
Lippi, Fra Filippo. Maria das Kind verehrend . 101
Overbeck, F. J. Jesus wird gebunden zum Hohenpriester geführt 119
Palma Vecchio. Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen 109
Piglheim, B. Grablegung Christi 127
Plockhorst, B. Lasset die Kindlein zu mir kommen 134
Rembrandt van Rijn. Die Kreuzabnahme . . 115
Stuck, Franz. Aus Franz Stuck's Atelier . . . 1
— Aus Franz Stuck's Atelier 3
— Aus Franz Stuck's Atelier 4
— Franz von Lenbach 5
— Spielende Faune 7
— Studien zu «Das verlorene Paradies» . . . 9
— Der Tanz 11
— Aktstudien 13
— Aktstudien 16
— Herbstabend 17
— Aktstudie 19
— Beethoven 21
— Beethoven 23
— Juliane Déry 25
— Portraitstudie 28
— Die wilde Jagd 29
— Tänzerinnen 32
Veronese, Paolo. Die Findung Moises 107

FRANZ STUCK

Ein modernes Künstlerbildniss

von

FRANZ HERMANN MEISSNER

Aus Franz Stuck's Atelier

Worin beruht zuletzt der verführerische Zauber und die unwiderstehliche Fernwirkung der Antike auf die Jahrhunderte und auf jene Völker vor allem, die dem Wesen ihrer Rasse nach auf ganz andere Pfade gewiesen sind? Gewiss war da auf der kleinen Halbinsel im Mittelmeer einst ein bewundernswerthes Volk in Wirksamkeit, dem in erstaunlicher Vollkommenheit eine herbschöne Kunst erwuchs und eine fast ideale Gesetzmässigkeit in Allem, was es schuf, zu Gebote stand. Und das Bild, welches mit den Gestalten eines Polygnot und Apelles, — Phidias, Praxiteles, Skopas, — Iktinos und Kallikrates, — eines Aischylos, Sophokles, Euripides, — eines Sokrates Plato, Aristoteles, die allesammt in dem Namen Perikles gipfeln, vor unseren Augen aufgerollt wird, ist in der That der glänzendsten eines aus der Geschichte, und berauschend der königliche Natursinn, welcher dem neueren Menschen daraus emportaucht. Aber es bleibt doch eine kühle Schönheit darin, die dem Verlangen unserer Nerven nach Fleisch und Blut, nach den dunklen Abgründen seelischer Offenbarungen nichts bietet, . . . das deutsche Nachfahren-Gemüth wird daran so wenig satt, wie das der Langobarden und Ostgothen, die niemals in den antikischen Ländern, so lange sie einst dort hausten, heimisch wurden. Ein seltsames Räthsel scheint diese trotz alledem unwiderstehliche Anziehungskraft des Antikischen auf uns zu sein! — Wo mag die Lösung liegen? —

Aber da ist ja ein sonderbares Gegenstück dazu in der neueren Geschichte, — nämlich das christlich-romantische Mittelalter. Auch dieses umschwebt ein funkelnder Nimbus; — auch Dante

und Giotto, — auch das staufische Zeitalter, in dem Parsifal, Tristan, die Lieder Walther's von der Vogelweide, das Nibelungenlied in seiner heutigen Fassung gedichtet wurden, ist eine farbenglühende Blumenaue, auf der unerhörte Thatkraft und schrankenloser Wille, der warme Schwung ungebrochenen Sinnenlebens und abenteuerliche Freiheitslust sich verführerisch tummeln. Auch Dante hat sechs Jahrhunderte hindurch, so rassefern er uns steht, über unserem Wachsen wie eine wärmende Sonne geleuchtet, und die mittelalterliche Welt, die uns in ihren treibenden Problemen geradezu feindlich gesonnen ist und Jahrhunderte lang desshalb vergessen war, zeigt dennoch immer wieder eine gleiche geheimnissvolle Anziehungskraft. Auch sie hat zeitweis unserem Wachsen starke Anregungen gegeben, und vor allem ruht unzerstörbar auf ihrem Grunde das Phantasieleben unseres Volks, das seine Lieder und Sagen diesem Geschichtskreise entnommen hat. — — — Worin liegt die räthselhafte Poesie dieser Kreisläufe, — worin die tiefe Einwirkung auf stark bewegte und aufwärtsgehende Jahrhunderte, während hingegen das medicäische Zeitalter und künstlerisch auch das parallele der Reformation, deren Bild so unendlich reicher, voller, abgeschlossener, gewaltiger vor uns steht, — deren Ideen den Anfangspunkt unserer heutigen Anschauung bezeichnen, nur mittelbare künstlerische Anziehungskraft besitzen und besonders auch nur Jahrhunderte schwächeren und wenig fruchtbaren Charakters befruchtet haben?

Mir will scheinen, als läge des Räthsels Lösung in der Fernwirkung des Unbekannten, Ungewissen, — in dem Eindruck dämmeriger Umrisse und fahler Halbtöne auf die schwungvolle germanische Phantasie!

Nur eine Handvoll originaler Kunstwerke von Bedeutung hat uns — paradox gesprochen! — die Antike hinterlassen, und ihre Malerei sogar können wir uns nur durch Vergleiche und Schlüsse vorstellen. Die Kunst des staufischen Zeitalters ist im Gegensatz zu den 1000 Urkunden der Renaissance auch nur ein kümmerliches Bruchstück, — — aber andächtig stehen wir vor diesen Resten und schauen traumversunken darauf, — wir ahnen dahinter eine berauschende Blüthe, die unserem Wissen noch ziemlich verschlossen ist, — und schwungvoll baut die Phantasie daraus ein Völkereden, in dessen Bild unser eigener Pulsschlag mit heissem Verlangen pocht. — Hier scheint des Zaubers Lösung zu sein; — so mag Winckelmann im vorigen Jahrhundert mit seherischer Phantasie nach den reinen Spuren der Blüthezeit in dem Wust altrömischer Marmorklopfereien gesucht haben, — so verblutete sich Carstens, als eine jugendfrische Zeit anhob, in homerischen Träumen, — so siechte Genelli arm und einsam dahin, indess er eine antike Umrisskunst zu schaffen suchte. So endete Feuerbach an den Forderungen seiner Pfadfinderseele tragisch.

Bis Arnold Böcklin kam. Der Träumer an sich, — der Verleugner aller geschichtlichen Thatsachen. Antike und Romantik, — die beiden grossen Stimmungsprobleme, welche die einander ablösenden Krafterreger in der ästhetischen Kulturarbeit geblieben sind, verschmelzen sich bei ihm zu phantastischen Hymnen auf die entknechtete Menschennatur; in ihnen verkörpert er die heisse Sehnsucht nach einem Paradies, wo Leib und Seele lockender Frieden verheissen ist. — Wenig mehr als ein Jahrhundert lang ist diese neue Art von Phantasie an der Arbeit, ihre Träume in der Traum-

welt der Antike und der Romantik zu spiegeln, — immer bewusster ist das Umgehen der archäologischen Thatsachen geworden, — und «seherische Deutung» der beiden gewaltigen Zeitläufe das Programm einer ganz neuen, der Zukunftskunst, geworden. Und Wagner, Böcklin, Nietzsche, Klinger sind ihre Wahrzeichen. —

Antike und Romantik sind auch die Pathen für die originelle Kunstweise von Franz Stuck, dessen umfangreiche und vielseitige Begabung ein feiner Instinkt für das Lebensvolle rechtzeitig auf diese Bahn grosser unmittelbarer Vorgänger trieb. Ein moderner Künstlertypus wie diese und ohne erhebliche Reste von Ueberlieferung in seinem Anschauungskreise, ist er gleichsam nur eine neue Spielart von diesem Typus des modernen Phantasiemenschen. Aus diesem Gesichtspunkt erklärt sich die starke Eigenheit seines Stils, — die Frühreife seines Könnens, — ein grosser Erfolg in sehr jugendlichem Alter, — das Zukunftsversprechen, welches seine sicher anwachsende Kunst von Zeit zu Zeit mit immer grösseren Ergebnissen gegen früher giebt. —

Aus Franz Stuck's Atelier

* * *

Für die Färbung wie das innere Wesen eines eigenartigen Kunststils ist es nie belanglos, wo Einer geboren ist und zuerst spielte und welcherlei Verhältnisse seine Jugendtage umgaben. Man lausche nur recht hinein, dann wird man aus jedem echten Kunstwerk den Heimathton des schaffenden Künstlers heraushören, auf den seine Jugendträume abgestimmt waren. Denn die Jugendträume des Künstlers welken nicht und sind der Brunnen gleichsam, zu dem der reifende Mensch immer wieder andächtig wie der Pilger zum Gnadenbild zurückkehrt, sintemal die ganze Reife in Hinsicht der Kunst nicht viel mehr als sündiger Verderb an einem vollkommenen wenn auch beschränkten Einst ist. Es ist dabei ein Unterschied, ob man in der Stadt oder auf dem Lande, ob man in grossen oder kleinen Verhältnissen seine ersten Träume erlebt. Das bunte Treiben der Strassen und der gesichtete Ton des Elternhauses bereichern den Vorstellungskreis und schärfen den Witz, aber die Ruhe und Einsam-

keit des Landes nährt andere, grössere und blutvollere, wohl auch schönere Kindertraumgesichte und das Sichselbstüberlassensein der Landkinder, die ja meist ungestutzt in die Höhe wachsen, stärkt dazu das Selbstvertrauen. Franz Stuck und Hans Thoma, die beide vom Lande in die Kunst gekommen sind, haben unverkennbar davon die eigenwillige Phantasie mit dem seltsamen Flügelschlag, — sie haben auch daher den männlich-herzhaften Stil, — ich möchte beinahe sagen: das Homerische dem Stoff gegenüber. Wie vollendet hat sich bei Beiden dies in zwei Werken aufgeklärt: der süsse Heimathton und die schlichte Grösse der Menschenbetrachtung, — nämlich in jener herrlichen Litho-

Aus Franz Stuck's Atelier

graphie, in welcher der Frankfurter Meister die Züge seiner Mutter gebildet, — und in jener rembrandttiefen Radirung, auf der wir Stuck's Mutter, ihm so ähnlich und mit dem gleichen Feuer des Auges, erblicken. Es sind zwei köstliche Dankopfer an das Heimath-Jugendglück und zwei prächtige Kunstwerke von echter Kraft zugleich.

Eine schmeichlerische Traumhaftigkeit liegt über Stuck's schönsten Erfindungen und weht auch durch viele Bilder von ihm. Da spürt man Heimatheindrücke. Er stammt aus einer Mühle wie der geheimnissvolle Tonträumer Rembrandt, — wie Carstens, der sein Leben lang in grauen homerischen Zeiten hauste und sich nur in der Gegenwart nicht zurechtfand. Der Schmied, der Jäger, der

Fischer, der Müller sind die poetischen, die Ausnahmegestalten des Landes, — seine Elite gleichsam. Sie verkörpern in ihrem Berufe die Sagenmenschen der Vergangenheit, — ein feiner Nimbus umgiebt ihr Thun, das von allem Groben des Schollenschweisses gelöst scheint und seit uralter Zeit durch die Volksdichtung in eigenen Liederkreisen besungen ist; ihren Berufskreisen gehören auch zumeist die absonderlichen Querköpfe, die «Originale» des Landes an. Beim Müller selbst ist es mehr der Ort als sein Thun, mehr sein Werkzeug als dessen Bedienung, welche den poetischen Reiz ausüben. Ob sein Rad im freundlichen Erlenidyll unter gierig dahinschiessenden und funkelnden Wellen sich dreht und mit seinem ächzenden Gesumm mystische Weissagung aus Vergangenheit oder Zukunft der sehnsüchtigen Menschenseele eintönig zuraunt, — ob er sein Haus abseits vom Ort auf einsamer Halde aufgerichtet, um den flüchtigen Wind aufzufangen, — es bleibt immer etwas Besonderes und den empfänglichen Naturmenschen Fesselndes in seinem Beruf. Und wenn er gerade kein Trottel ist, dann kriegt die ganze Natur phantastisches Leben vor seinem Auge. Da ist die brütende Hitze des Sommermittags auf seiner einsamen Halde. Der Himmel funkelt wie Kristall, dass man kaum hineinschauen kann, — das Kraut und die Feldblumen schnaufen fast vor heissem köstlichem Duft und tosen in lechzenden Farbenorgien, — die Cikaden musiciren wie toll. Alles ist in der höchsten, in einer begeistert-hingerissenen Erregung, — nur der Mensch sitzt und träumt und ist still, und vor den halb offen hinausspähenden Augen verwischen sich die Grenzen des Sichtbaren und phantastische Vorstellungen schwimmen mit flüchtigen Stimmen vorüber. Oder der Regen rauscht und rattert auf dem Dach und mischt draussen die Umrisse und Farben ineinander, und so oft man hinausschaut, fallen Einem wehmüthige Lieder ein. Und dann die gluthrothe Inbrunst des Abends und die weichen Hände der kosend heranschleichenden Nacht, bis alles dunkel und nichts mehr erkennbar ist. Da schreit ein Vogel oder ein verfolgtes Thier, — gleich rieselt das Grauen über den Rücken des Beschauers und unheimliche Bilder halten seinen Athem an. Das sind nur ein paar Leitstimmen, die viele Zwischenglieder haben, — das sind nur ein paar Farbenklänge, wie sie ein einsames Gehöft fast täglich giebt, und sie müssen die Phantasie eines begabten und achtsamen Kindes stark machen und

seine Seele so durchbilden, dass jeder besondere Eindruck zu einem inneren Erlebniss wird. Wenn man in all die feineren Bilder-Eingebungen von Franz Stuck hineinguckt, kann man sich seine Jugendtage gar nicht anders vorstellen. Die Heimath im niederbayerischen Flecken Tettenweis, wo er 1863 geboren ist und die erste Jugend verlebte, hat den Träumer genährt in seinem Wesen. Er mag später ein ganz fideles Kerlchen und zu allerlei Streichen jederzeit aufgelegt gewesen sein, — wer solche Bilder wie er erdachte, der muss frühe schon das Träumen mit grossen Kinderaugen zur unbewussten Kunst gemacht haben. Die frische Luft draussen, der weite Horizont und die — ach so fröhlichen — Keilereien mit Schulgenossen aber gaben ihm einen gestählten Körper, unverdorbene Instinkte und gelassene Ruhe der Nerven mit, durch die er leicht und sicher über die Weibmänner der neueren «Empfindsamkeits-Malerei» emporstieg. —

* * *

Diese kecke Ausbündigkeit der späteren Bubenjahre, dieser schwungvolle Uebermuth und das Ueberlegenheitsgefühl des Landes dem bunten und vielfach so humoristischen Stadttreiben gegenüber behält bei dem «blutjungen» Stuck, als er von der Realschule auf die Münchener Kunstgewerbeschule und dann auf die Akademie übergeht, so merkwürdig stark die Oberhand für eine Anzahl Jahre, dass man vom Träumer keine Spur findet. Diese Wachsthums-Erscheinung bei den Stärksten ist indessen keine Seltenheit. Da wird durch äussere Verhältnisse und Ausbildung auf das Wesen etwas aufgepfropft, was den eigenthümlichen Charakter desselben ganz verdeckt, bis ein glücklicher Zufall diesen «Ansatz» eines Tags hinwegweht. — Dieser frische junge Mensch fühlte sich fremd in der grossen Stadt, — die Mittel, welche ihm für die Ausbildung zu Gebote standen, waren gering, — er musste sich umschaun und wacker rühren, um die bescheidenen Markstücke zu seinem Lebensunterhalt aufzubringen. Jugend hat keine grosse Wahl in ihrem Erwerbskreis. Was Stuck am Tage lernte, mühte er sich unverdrossen Abends auf Brotarbeiten anzuwenden, was denn auch seine Denkweise so akademisch etikettirte, dass der frühste Franz Stuck wenig Eigenart erkennen lässt. Aber er entging der Gefahr des Untergangs durch Handwerksarbeiten nicht allein, sondern wusste auch diese Zwangsbeschäftigung mit sehniger Ausdauer zum Unterbau für seine Zukunft zu machen. Die ernsthafte Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe hat ja als Vorstufe zur Idealkunst bei einem Begabten noch nie ihren Segen versagt, — wenn nicht etwa das allzufrühe Geldverdienenmüssen den Wachsthumskeim erstickte. Denn in diesen Klein- und Zierformen des Kunstgewerbes, in diesen symbolischen Urlauten der Kunst übt sich nicht nur Stil- und Liniengefühl, sondern auch die Erfindungsgabe, — werden die Vorstellungen gross ohne Leere und die Nerven fest, weil Geduld des Ausbildens herangezogen wird. Stuck verdankt diesen Frühjahren ganz sicher das handwerkliche Geschick, das ihn später von Bild zu Bild geleitet hat. Und eines Tags hatte der junge, zuerst von der Stadtwelt und den akademischen Vorbildern in seiner Art unterdrückte Künstler Gewalt über den Stoff gekriegt. Der Ambos war plötzlich Hammer geworden. Oder besser: behend wie eine Katze, die von einem Bullenbeisser mit Zähnefletschen in eine Hofecke wehrlos getrieben und festgehalten ward, sitzt der junge Akademieschüler in einem Husch am Halse des Peinigers und treibt diesen im Kreise herum. Man kann

Franz Stuck. Spielende Faune

diesen Umschwung in dem bekannten Sammelwerk von Gerlach und Schenk in Wien von 1882: «Allegorieen und Embleme», wo man die ersten Handspuren so vieler heutiger Berühmtheiten findet, deutlich verfolgen. Von anderthalb Dutzend Stuck'scher Blätter sind die meisten noch im herkömmlichen Schulstil, geschickt, aber mit einem etwas verblasenen Schönheitssinn ausgeführt. Dabei verrathen aber doch schon die «vier Temperamente», die Makart nachempfundenen «fünf Sinne» ein nicht gewöhnliches und entwickelungsfähiges Geschick. Eine eigene Weise zu allegorisiren wird bemerklich; ihm bleibt aber dabei der unserem Künstler bis zur Zeit der monumentalen Malerei, ja vielleicht bis heute treu gebliebene Zug zur Volksthümlichkeit, welcher auch dem Gevatter Leineweber glückstrahlenden Angesichts zum Entdecker dessen, was der Künstler wollte, zu werden erlaubt.

Was in dieser Sammlung aber erster Versuch noch war, ist in der zweiten: «Karten und Vignetten», die in demselben Verlage erschien und nur Stuck'sche Arbeiten enthält, gereift; der junge

Akademiker, der vordem mit Niemand verkehrte und aus dem Keiner recht klug wurde, ist hier plötzlich ein Meister auf seinem Gebiet, der Aufsehen machte. Brotarbeiten, für Billiges im dunklen Drang nach Nahrung geschaffen, sind hier durch echte Künstlerlust an der Sache geadelt. Es ist in diesem Werk gesammelt, was Stuck im Laufe einer Reihe von Jahren für Familien- und öffentliche Gelegenheiten zeichnete. Künstler-, Radler-, Turner-, Schützen-Feste, Hochzeiten, Kindtaufen, Jubiläen von einigem Stil sind in den 80er Jahren in München eine gewisse Zeit hindurch kaum denkbar, ohne dass die Einladung, das Fütterungs-Programm, die Tanzmarter-Rolle sein Zeichen trüge. Sie athmen in köstlicher Frische die Siegerlust des jungen Tettenweiser Einwanderers über die Münchener Stadtwelt; ein ausgelassener Uebermuth, ein graziöser, geistreicher oder burlesker Schwung lebt in den Amoretten und sonstigen Figuren, — sie lachen wie die Götter über die dumme Welt, — die Vorwürfe sind so einfach, schlagend und gross in der Wirkung, — die Wirkung sitzt ersichtlich so auf den ersten «Schmiss» ohne langes Suchen, dass ein Durchblättern derselben ein wirkliches Vergnügen ist. Der junge Mann hatte Zukunft und Namen als Kunstgewerbe-Mensch, — er war ein glänzender Zeichner, besass prächtigen Formensinn, eine unerschöpfliche Erfindung und war künstlerisch in so manierlicher Sauberkeit erzogen, dass er gewiss noch mal Kunstgewerbe-Professor geworden wäre. Dass er ein noch bedeutenderer Maler werden sollte, hat damals kaum irgendwer vermuthen können.

Diese «seconda maniera» (im Gegensatz zum Akademiestil) des jungen Meisters und Blüthezeit seines Griffelkünstlerthums hat aber noch einen weiteren, in geistiger Hinsicht sehr wichtigen und interessanten Schaffenskreis: seine Illustrationskunst. Der sehnig-schlanke und schwarzäugige Stuck, der im gewöhnlichen Leben so ausschaut, als gingen ihn die Dinge und Menschen draussen wirklich gar nichts an, bei dem Lenbach in seinem bekannten Bildniss aber fein und geistreich den Schalk in den prüfenden Augen über der fidel ausgeschweiften Nase des Weltkindes herausgetiftelt hat, wird hier in Charakter, Meinungen und Thaten intim-persönlich und nimmt die kritische Stellung des Humoristen zu dem Treiben um sich herum. — Damals, in den 80er Jahren, war die Blüthezeit der deutschen humoristischen Illustration und die «Münchner Fliegenden Blätter» wie heute noch der Mittelpunkt dafür. Oberländer, Harburger, Kauffmann, Busch u. A. standen in der Vollreife und ergötzten ihre Zeit durch ihre schnurrigen Einfälle und die herzlich lachende Kritik an menschlicher Narrheit und naiver Harmlosigkeit. In diesen 80er Jahren überschreitet ja ein kerniger Menschenschlag den Höhepunkt, der im Bürgerstande wie in der Gesellschaft überreich an eigenartigen Erscheinungen war, einen wichtigen Werth auf ausgesprochenen Charakter selbst in verschrobener Färbung legte und Vertrauen zu sich wie Zufriedenheit hegte. Diese genialen Zeichner und Humoristen sind die besten Zeugen dafür. Harburger und Kauffmann regten jetzt auch Stuck an, der freilich in Allem dem jüngeren Geschlechte angehörte und dessen Pessimismus so gut als seine unbestreitbare Beweglichkeit vertrat. Es verlockt als psychologisch interessante Erscheinung, aus diesen Blättern die mancherlei Veränderung, welche mit ihm vorgegangen war, herauszulesen. Der abgeschlossene, aber frische und unverzagt um seine Behauptung sich mühende junge Zeichner war dank dem vom Erfolg

Franz Stuck

Studien zu «Das verlorene Paradies»

gestärkten Selbstgefühl und auskömmlichem Unterhalt aus eigener Kraft ein sehr gewandtes Stadtherrle geworden. Er fand sich leicht und sicher in all den Tagesfragen und Erscheinungen, welche den Anschauungsstoff der Oberen ausmachen, zurecht, — war leidenschaftlich und parteiisch je nach Stimmung, wie fröhliches Künstlerblut nun einmal ist, und einmal warm geworden irgendwo, verlor er seine Zurückhaltung und that in Allem als Erster mit, was zum guten Ton gehört. Er war das, was man noch heute anerkennend oder spöttisch — je nachdem — einen modernen Menschen nennt. Misstrauisch gegen Alles, nichts ernst nehmend ausser sich selbst, schnell und schneidig in Blick und That, gerissen durch und durch, beissend und schonungslos in der Kritik; Stuck aber hatte ausserdem eine meisterhafte Kenntniss seines Fachs und gesunde Erinnerung an die Heimath. Das hielt ihn sicher vor jeder Ausartung zurück.

Dies Doppelwesen eines sorglosen Sichtreibenlassens vom Strom der Gegenwart und eines gewandten Durchquerens der herrschenden Anschauungen wie andererseits eines soliden Heimatherbes in seinen Nerven und Pulsschlägen giebt seiner humoristischen Illustration ein merkwürdiges Zwiegesicht. Da sind einmal jene stillen drolligen Humoristika, in denen Leiden und Freuden des harmlosen, meist landlichen Gemüths oft mit blendendem Geist geschildert sind. Zu der Grazie in seiner Darstellung und schlagender Unmittelbarkeit fügt sich ersichtliche Liebe zum Gegenstand: was er hier lächelnd verspottet, freut ihn selbst in dem drolligen Zustand ungemein. So ist die köstliche Geschichte vom oberbayerischen Bäuerlein, das bald mit offenem Munde und sprachlos erstaunt, bald bis in die Seele hinein vergnügt, bald mit kritischem Kennerblick den Glaspalast durchwandelt. Alle Arten und Stufen des Kunstgenusses sind greifbar verkörpert. Prächtig ist das Schlussbild dazu: draussen steht der krumme Alte aufathmend und mit verklärtem Angesicht; so bunt aber wie in seinem Kopf nun die Bildereindrücke durcheinandergehen, kreisen die einzelnen Typen einer bestimmten Jahresausstellung in geschickt behandelter Aureole um seinen Kopf. — Oder jenes kleine rembrandteske Stück, auf dem ein Bauer und ein Viehhändler die grosse Mastsau gedankenvertieft betrachten. Hinter der Denkermiene des Einen birgt sich das gespannte Lauern auf ein schönes Angebot, — hinter der des Andern das Suchen nach Einwänden, um das Kapitalvieh möglichst wohlfeil zu bekommen. — Die Studentenkneipe, das lustige Harlekinduell sind verwandt im Standpunkt wie in der vollendeten Technik. — — — Dann aber ist eine andere Reihe von Griffelblättern vorhanden, welche den geisselnden Satiriker zu Tage treten lassen. Ein schonungsloser Hohn, wie er den Verfallcharakter der modernen Gesellschaft kennzeichnet, verräth hier vielfach, wieviel Bitterkeit und Demüthigung der junge Künstler erleben musste, ehe er hochkam, — welche Verachtung gegen die satte und anmassende Beschränktheit der Welt er durchempfunden hat, ehe er stahlhart wurde. Hier genügt ihm sehr bemerklicher Weise auch vielfach eine skizzenhafte Ausführung, weil er nur durch den Sinn der Satire wirken will. Da sind die an Busch anklingenden Bilder zum «grossen Mimen Hans Schreier», — da sind in schneidender Schärfe seine Typen vom «Knallprotz», von frechen Halbweltlerinnen, — sehr gut auch jenes unglaublich lächerlich wirkende Fähnrichlein mit dem Ausdruck hoher Anerkennung vor einem Bild, dessen — Katalognummer zufällig mit der Regimentsnummer des unfehlbaren Kritikers übereinstimmt.

Eine Reihe von Jahren hindurch ist Stuck's Thätigkeit diesen griffelkünstlerischen Erzeugnissen gewidmet, unter denen Einzelne, wie z. B. die «Monatsallegorieen», eine rasche Volksthümlichkeit erlebten. Frisch, originell, schwungvoll, fidel, als Humorist und Satiriker alle Lacher auf seine Seite ziehend, — ein genialer Zeichner, elegant, bestechend, aber Künstler in jedem seiner Striche mit dem Blüthenduft der Mühelosigkeit darüber, — als Kunstgewerbler nicht minder bedeutend und anscheinend umschwungbewirkend ist der Zeichner Stuck Mitte der 80er Jahre eine der glänzendsten Erscheinungen und gilt in den engeren Kreisen als der Zukunftsmann des Kunstgewerbes und der Illustration. Er ist Welt- und Stadtmensch vom Scheitel bis zur Zehe geworden, — — die Heimath vergass er, —

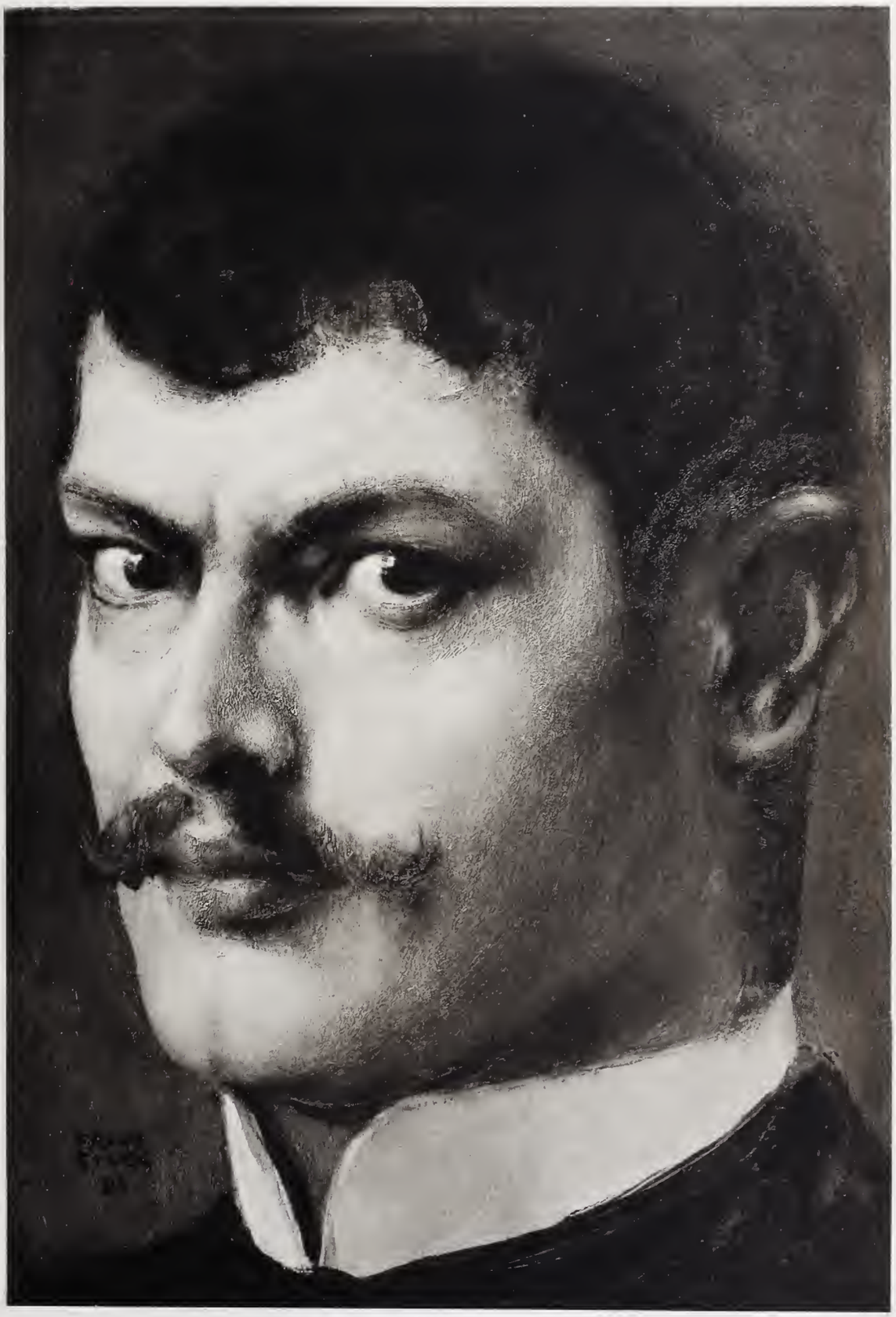
Franz Stuck. Der Tanz

so scheint es. Welche erschütternde Offenbarung kam einestags über den jungen Meister, — welche Ursache trieb ihn plötzlich aus sichtbarem Erfolg auf eine unsichere neue Bahn? Er weiss es vielleicht selbst nicht zu sagen. Es beginnen kleine Bilder in der Art Böcklin's reizvoll aber nicht sehr bedeutend in seiner Werkstatt zu reifen. Mit einem Male, — ich glaube 1889 war es, — ist auf einer Jahres-Ausstellung im Glaspalast — seiner ersten! — der vielgenannte Zeichner ein berühmter Maler grossen Stils. Nur gelegentlich entstehen jetzt noch Griffelarbeiten, wie z. B. seine Plakate für die Münchener Ausstellungen, welche Stil, Bedeutung und Volksthümlichkeit so glücklich vereinigen, dass Einzelne davon, wie das der «Secession», Jedermann kennt.

* * *

Wie eine glänzende Turnierstätte bauen sich heute in der Erinnerung der Lebenden die 80er Jahre auf. Menzel, Defregger, Knaus boten in der Vollblüthe des Schaffens fesselnde Probleme von Werk zu Werk; eine reiche Blüthe von Talenten um sie herum; daneben von einer blutjungen Schule hochbegabter Künstler der Ruf nach unmittelbarer Naturwiedergabe und ernsthafte Schöpfungen dieses Naturalismus von hohem Können und tiefer Weihe der künstlerischen Stimmung. Von der heutigen Verknöcherung dieser so hoffnungsvoll einst begonnenen Richtung, von der ins Pathologische verirrten Unnatur noch keine Spur. Dazwischen schuf Böcklin in diesen Jahren seine mächtigsten Bilder unbekümmert um den Widerstand der Zeit und ebenso unbekümmert wuchs still Max Klinger, auf den auch bereits eine kleine Elitegemeinde aufmerksam blickte, während die Kritik im Ganzen ihn einstweilen verhöhnte oder mindestens verkannte. Die schon genannten Münchener Humoristen blühten und Gabriel Max schmiegte einen eigenen Ton in dies reiche Orchester. Der verlockendste Zauberer für die Feinnervigsten aber war Arnold Böcklin, welcher, traumversunken in blühende Auen mit verschollenen Fabelwesen, zwischen allen diesen Erscheinungen hindurchschritt und in seiner antiken Stoffwelt die geheimnissvollste und deutscheste Romantik offenbarte. Die besten Köpfe ahnten hinter seinen merkwürdigen Bildgesichten die neu erschlossene Welt, die neue und tiefe Art des Träumens und die künstlerische Eroberung des Schweizers darin, wie er seine Träume auszudeuten suchte. Böcklin's Einfluss auf das künstlerische Seelenleben unserer Zeit ist thatsächlich umfangreicher als man denkt und als sein immerhin doch gewisse Grenzen nie überschreitendes Gebiet vermuthen lässt.

Dies bunte und bedeutende Treiben hängt wie eine Aureole um die Werdejahre von Franz Stuck. Er war zu feinnervig, weltgewandt, zu grüblerisch und begabt, um davon unberührt zu bleiben. Dass er diese Erscheinung gleich geistig erfasste, scheint seiner Entwickelung nach ziemlich ausgeschlossen, aber der sichere Instinkt der echten Begabung liess ihn das Mächtige und Lebensvolle dieser neuen Probleme sicher herausfühlen. Da kommt eine treibende Gewalt über ihn, liegen zu lassen, was das erfolgreiche Werk heisser Jahre war und einsam seiner inneren Stimme nachzuziehen. Es ging ihm wie einem in fröhlicher Gesellschaft Lustwandelnden, vor dem plötzlich ein Schlagbaum über den Weg hängt; eine rauhe Einöde schauen die Anderen dahinter, ihm aber zeigt sich in seltsamer Verzauberung eine blühende Aue drüben, die berauschende Kindheitserinnerungen aus halber Vergessenheit plötzlich hell werden lässt. Eine verzehrende Sehnsucht packt ihn; ein Griff der Rechten um das Holz; ein schneller eleganter Schwung hinüber; ein flüchtiger Gruss an die Zurückbleibenden und ein schnelles Enteilen. Die zwischen der Heimath und der eben gewordenen Offenbarung liegenden Jahre sind fast ausgewischt, und ganz anders wird nun seine Art, in der ihm zunächst Böcklin Wegweiser bleibt. Ein reiches dichterisches Phantasieleben, das in der Zwischenzeit nur tief geschlummert hat, erwacht und entfaltet sich. Freilich kam ihm die vorher erworbene Meisterschaft zu Gute. Er wusste gleich, worauf es überall ankommt und vermied die leicht verhängnissvollen Irrthümer tastender Jugend, — und dann ging auch sein zeichnerischer Stil so in dem neuen malerischen auf, dass er dessen Grundlage wurde. — —



Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Selbstbildniss

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Portraitstudie

Franz Stuck. Aktstudien

Stuck's Malerei hat einen bestimmt ausgesprochenen Charakter fast von den ersten Werken an. Böcklin, — liebenswürdig und schmeichlerisch in seinen frühen Kreuzungen mit dem französischen Kolorismus, — ist in der Reife wuchtig, in der Freude wie im Leiden einsam-tief und verschlossen. Der Sachse Klinger hat bei aller Mächtigkeit des Phantasieschwungs und aller Grazie des Jugendwerks doch den ernsten, manchmal melancholischen, oft düsteren norddeutschen Zug. Stuck hat als sein besonderes Eigenthum die helle Daseinsfreude der bayerisch-fränkischen Phantasie. Das hat viel zu schneller Volksthümlichkeit beigetragen. Da ist die charakteristische Lichtfreude und das Hängen am dicht bewachsenen Heimathboden mit den milden und reinlichen Farben, — das erdenfrohe Genügen. Sein feiner Schwung ist ohne starken Krafteinsatz erzielt und wirkt ganz mühelos. Sein poetischer Schimmer verliert sich nie in mystische Exstasen, — sein warmes Blut wird nur hier und da leidenschaftlich-wild. Er bleibt stets auf natürlichem Boden. Dazu ist er lyrisch, — hat immer eine augenblickliche Stimmung, — fordert keine gedanklichen Voraussetzungen von Schwierigkeit; — man weiss sogleich, was er will. Und dann ist er Landschafter im Grunde. Allerdings hat er nur selten blosse Naturausschnitte gegeben, aber seine Gestalten sind vornehmlich Gewächse des stillen Hains mit den arglosen Trieben unentweihter Natur. Die Landschaft allein bildet den Hintergrund für seine Vorwürfe und ich vermag mich nicht eines Gemäldes von ihm zu entsinnen, auf dem das armseligste Bauwerk zu schauen wäre. Seine Kunst ist Waldkunst wie die deutsche es in ihren Anfängen war und die süddeutsche Stammesart es sich noch sichtbar bewahrt hat. Es sind ja auch die frühsten Eindrücke in sein Jugendseelenleben, die hier verarbeitet sind.

In diesen Waldträumen aber bewegt sich ein moderner Mensch, — was Stuck's Kunst einen pikanten Beigeschmack giebt. Ohnehin Zeichner und Stilist, ist ihm die Farbe ein glänzendes Mittel, um zu bestechen, zu überraschen, ein wenig auch — die ernsteren Werke ausgenommen — damit zu spielen. Es ist erstaunlich, was für virtuose Stücke er damit fertig kriegt. Er ist niemals leer und in der dämmerigen Weichheit niemals weichlich, sondern immer bestimmt, graziös, schmetterlingshaft-gaukelnd, buntschillernd, — er hat viele und nicht gewöhnliche Farben, die er gern flächig-abgegrenzt wirken lässt; ich möchte seine ungemein anmuthige, vornehme, geschmackvolle Palette mit dem bestrickenden Liebreiz der modernen Französin vergleichen. Er ist im heute landläufigen Sinne so wenig Maler wie sie als echtes Weib gelten kann, aber ein entzückendes Gemisch von feinen Künsten bleibt sie wie vielmals seine Palette, auf der die Verschlagenheit jahrhundertalter Erfahrungen das Seltenste und Kostbarste angehäuft hat. Wie gut aber passt dieser Farbenstrauss zu seiner geistreichen und eleganten, alles bezwingenden Zeichnung. Er baut sie auf die Natur auf, überschreitet diese jedoch vielmals mit kecker Freiheit. Denn auch das Freiheitsgefühl, das Selbstvertrauen und der Muth der nervösen Zeitgenossen erfüllt ihn, und er treibt ihn auch, alle ungewöhnlichen Regungen seiner Seele und seines Temperaments ruhlos zu beobachten und für das Unaussprechbare den Ausdruck zu finden. Seine Durchtriebenheit ist hier nicht selten erstaunlich und bei manchen seiner erotischen Vorwürfe kann es prüden Augen geschehen, dass sie ahnungslos mit etwas ganz Bedenklichem hintergangen werden, — so geschickt weiss er sie vom wunden Punkt abzuziehen. — — Zu

diesen virtuosen Eigenschaften gesellt sich die Unruhe, die Laune, und in der Romantik seiner Vorstellungen ein gleichfalls moderner Zug des Misstrauens gegen seine Glaubenssachen. — —

— — Reich und bunt wie seine Malerei ist das Schaffensgebiet von Stuck, und auch sein Stil zeigt sehr interessante Wandlungen. Am ungebundensten und ganz persönlich in virtuoser Freude an blinkenden Einfällen hat sich der Künstler in jener Bilderreihe gegeben, welche Centauren, Faune, Nymphen und ähnliche Gebilde antik-romantischer Phantasie in ihrem arglos-unbefangenen Naturleben schildert. Seine frühsten Bilder gehören ihr an wie solche der letzten Zeit. Und hier steht er seinen humoristischen Zeichnungen noch am nächsten; denn er bildet leicht aus launischer Freude am Einfall oder flüchtiger Stimmung als virtuoser Künstler. Die Antike in ihrer Geschichte, ihrer Kunst, ihrer sittengeschichtlichen Seite kommt hier für ihn fast gar nicht in Frage, — nahezu ist er in jeder Weise antiphilologisch. Die stille Poesie von Hain und Auen, die nie ein sterblicher Fuss betrat, schaut sein inneres Künstlergesicht und entdeckt darin jene halbgöttlichen Gebilde der Sage, die frei von Zwang und Pflicht der Gottheit und unbekannt mit dem Elend und der Knechtschaft des Menschseins ein kinderhaft-ausgelassenes und wildschönes Dasein leben. Vielhundertjährige Kultur hat einen Schleier vor diese Welt gehängt, so dass das im reinen Naturblick geschwächte moderne Auge nur verführerische aber unklare Umrisse von diesen Gestalten erblickt. Wie gut hat Stuck diesen uns fehlenden richtigen Standpunkt der antik-romantischen Ferne gegenüber durch seinen visionären malerischen Stil auszudrücken gewusst! Eine stimmungsvolle Dämmerigkeit ist über alle diese Tafeln gebreitet, gleichviel ob seine frühe Farbenweise das sonnentrunkene Flimmern oder die spätere eine warme Schwarzmalerei bevorzugt. Für das Phantastisch-Nebulose, das Dämmerig-Trauliche, das Dämonisch-Düstere hat er im Treffen die glücklichste Hand. Man wird da in der Klangfarbe der Stimmungen vielfach an den streichelnden, ins Formlos-Unbegrenzte verwehenden Wohllaut des Harfenspiels erinnert und findet oft eine Süssigkeit darin, die schon ins Märchenhafte geht. Er wird jedoch dort, wo er es einmal nicht trifft, nie empfindsam, viel eher handfest, kalt überlegt oder auch hier und da von etwas ruppiger Phantasie-Erotik. Grosse Gedankenzüge oder starke Leidenschaft haben diese Tafeln dazu nicht; es sind geistreiche und launische Einfälle eines glücklichen Künstlergemüths, die in grösserer Anzahl nebeneinander betrachtet mit ihren vielen poetischen und malerischen Reizen sinneverwirrend wie die liebliche Augenweide des arabischen Schmuckstils wirken. Hier ist Stuck Poet und Farbenvirtuose, ist er ein nur liebenswürdiger Künstler, — was bei der Zahl gerade dieser Bilder eine einseitige Unterschätzung von Stuck's Kunst verursacht hat.

Diese Centauren- und Faun-Idylle, — welch' eine frische Heiterkeit, welch' sonnigen Humor, welch' eine jauchzende oder wildverlangende Liebeslust athmen sie, und mit wie lebendigem Schwung sind sie gedichtet! Da sind die «kämpfenden Faune», die in einem sonnigen Kessel am Felshang eben eine Kraftprobe im Scherz unternehmen. Sie rennen mit den vorgebeugten Köpfen wie zwei Hirsche gegeneinander und erproben, wer den Anderen zurückzudrängen versteht, — wobei der Eine wenigstens sehr fidel lacht. Dass der Kampf ein ganz harmloser ist, beweist der Kranz von Zuschauern ringsherum, nämlich Faunen, Nymphen, die herzlich über das drollige Aussehen der drängelnden

Franz Stuck. Aktstudien

Kämpen lachen. Derselbe Gegenstand auf die Faunenjugend übertragen zeigt einen Kreis von fidelen Sprösslingen dieser Fabelwelt, in deren Mitte ein Genosse eben mit vorgestrecktem Kopf auf ein anspringendes Böcklein losgeht. Ein malerisch sehr stimmungsvolles Bildchen führt uns im durchlichterten Waldgrund ein Faunenpaar vor, das um einen dicken Stamm herum kindliches Haschen spielt. Auf einem anderen sieht man unter dem kühlenden Schatten eines herabhängenden Busches zwei Faunkerle zum gliederlösenden Mittagsschlaf niedergelagert. Breite Lichter fallen auf ihre Leiber und haben den einen schon durch ihre lästige Gluth zu einer unbequemen Lage veranlasst, was sehr drollig aussieht. Ein anderer Faun auf einem ferneren Bild liegt, um sicheren Schatten in sonniger Bachlandschaft zu finden oder vielleicht auch aus Vorsicht auf dem breiten Ast eines starken Baums mit herabhängenden Beinen da. Faunenkinder, die Glühwürmchen auf dunkler Wiese haschen, behandelt eine weitere Tafel. Sehr drollig ist ein Faun, der mit sichtbarem Athem, verschränkten Armen und angezogenem Fuss, vor Kälte zitternd und ängstlich ausschauend, mitten in einer Schneelandschaft steht. Ist er verirrt oder nur ein seltener Schneefrost über die blühende Aue des Südens herein-

Franz Stuck. Herbstabend

gebrochen? Wie prächtig ist das Frieren des armen Kerls und die Angst in der fernsichtslosen Schneeebene vor dem unbekannten Naturschauspiel herausgearbeitet! Dann traben auf einer neueren Komposition zwei Centauren, von denen der Eine mit Geweih und zottig-schmalem Leib einen Hirschmenschen vorstellt, sich unterredend durch einen Wald, auf dessen Wipfeln Paradiesvögel sitzen und Kakadus ihren misstönigen Schrei ausstossen.

Ein prickelnder Sinnesrausch erfüllt andere Bilder dieses Kreises, welche das erregte Liebesleben dieser ungebundenen Geschöpfe in dämmeriger Hainstille oder auf abendlicher Aue zum Vorwurf haben. Auch sie sind von frischem Humor gewürzt. — auch sie psychologisch interessant durch eine gewisse moderne Schattirung in der Art des Liebesspiels. Unschuldiges Getändel harmloser Jugend und wortlose Spiegelung des Glücks in den Naturvorgängen streift hier die Art der Gegenwart gerade so wie dort der durchtriebene Kunstgriff der Anstachelung und Steigerung der Leidenschaft durch Versagen, welcher immer Zeichen höherer Kultur ist. Die vielfach äusserst anmuthigen Tafeln wirken dadurch menschlich-intim, wie man es sonst nur bei Stoffen aus der Gegenwart

findet. — In dieser Art ist auf der «Verfolgung» in einsamer Haintiefe ein reizendes Minnespiel geschildert, das zudem zeichnerisch in der sehr kühnen Verkürzung des Centaurinnenleibes bemerklich ist. Wild im Kreise herum, dass die blonden Haare nur so fliegen, galoppirt eine lachende Huldin, die sich nicht zu schnell einfangen lassen will, dem mit ausgestreckten Händen heranjagenden Anbeter fort; seine langgestreckte Silhouette und der Bewegungsaufriss verrathen ein lohendes Feuer in seinen Adern. Anderswo schäkert unter dem Gelächter einer ausgelassenen Zuschauerschaft von Genossinnen ein ungefüger Pferdemensch mit einer gefangenen Nymphe und redet auf die sich Wehrende halblachend ein. Dann sieht man auf einer anderen Tafel im Waldschatten einen Faun und eine Nymphe in kosender Gegenwartvergessenheit gelagert. Eine Perle an lyrischer Stimmung und feiner Tonmalerei ist der «Sonnenuntergang». Auf dunkler Haide steht zärtlich umschlungen ein Centaurenliebespaar, — Rappe und Schimmel, — und schauen dem letzten Glast am pappelüberschnittenen Horizont glückversunken nach. — Welch' reizendes theokritisches Liebesidyll und wie fein empfunden ist dann jene kleine Malerei, auf der in tiefem, aber belichtertem Buschschatten ein blühendes Paar dem Cupido ein zärtliches Opfer bringt. Da sitzt sie auf einer Rasenbank und beugt sich zu dem quer über ihren Schooss gelagerten und sie trunken umschlingenden Geliebten herab, um Küsse mit ihm auszutauschen. — Das Meerweibchen, welches am Strand auftauchend mit grossen Augen der lachenden Aufforderung eines verschmitzten Burschen lauscht, ist ein anderer Gegenstand. — In traumhafter Abdämpfung eröffnet sich hier wie auf allen diesen Vorwürfen der Ausblick auf ein schon mit Bewusstsein erfülltes und seelisch gesteigertes Naturleben, das aber noch durch keine Kultur in seiner Unerschöpflichkeit gebrochen ist. —

Dann sind auch tragische Vorwürfe in diesem Bilderkreise vorhanden, und es ist hier erstaunlich, wie ausgebildet Sinn und Geschick des jungen Künstlers auf diesem Felde sind, so dass man auch hier wie bei den leichten Idyllen mehr als eine Perle in Hinsicht der Malerei wie schlagender innerer Wahrheit findet.

Man sehe die «Phantastische Jagd» als Schlussstück einer wilden Flucht: dicht am schützenden Hainrand ist der verfolgte Hirschmensch vom stärkeren Centauren erreicht und bricht jetzt unter dessen wohlgezieltem Pfeilschuss todt zusammen. Dann sind die «Rivalen». — Bei strömendem Regen, der einen milden Schleier um den grauenhaften Kraftaufwand hängt, zwei um eine Paniske, die kaum sichtbar ist, ringende Centauren, — der Todesschrei des Einen, dem eben Rückgrat und Brustkasten eingedrückt werden. Oder dort «Faun und Nymphe» am sonnigen Meeresstrand. Sie in jäher Flucht, — er in wildem Verlangen hinterher und mit der niederschlagenden Wucht einer Packträgerfaust ihr Haar eben fassend. Ein anderes Drama spielt sich in einer Gletscher-Einöde ab. Da schaut eine Centaurin mit Angst dem Kampf zwischen einem jüngeren und einem älteren Centauren zu, der mit herkulischem Bau und wildem Räubergesicht begabt eben den Kopf des Jüngeren mit seinen Hufen zerschmettert. Ist es ein hintergangener Ehemann oder Vater, der das flüchtige Paar hier überraschte, — ist es ein schweifender Recke, der das Recht des Stärkeren bei gefundener Gelegenheit geltend macht? — Man weiss es nicht. Nur hat auch hier die Leidenschaft etwas Verbrecherisch-Menschliches, von dem man zur Parteinahme getrieben wird.

Eine eigene Anmuth schwebt über dieser kleinen Welt centaurischer und halbgöttlicher Idyllik. Die liebenswürdige Verträumtheit der Phantasie, — der leichte gefällige Stil in der duftigen Malerei wie der sehr feinen Zeichnung, den man wegen seiner lebendigen Art einen Feuilleton-Stil nennen könnte, — der erotische Zug darin leihen diesen Bildchen einen merkwürdig prickelnden Reiz und geben ihnen trotz des von Böcklin übernommenen Gegenstandes eine würzige Ursprünglichkeit. Aber es bleibt doch nur ein Gebiet und eine Stilseite im Werk von Stuck, in denen er als phantastischer Lyriker erscheint. Betrachten wir nur eine Abart dieses gleichen Darstellungskreises in seinem Schaffen, so wird seine Künstlerphysiognomie gleich verändert, und man erkennt mit Ueberraschung, wie sehr und verschiedenartig unser Künstler wie kaum ein Anderer der Gegenwart vom Stoff beherrscht und bestimmt wird. Das Sphinxproblem z. B. steht innerlich diesen Centaurenbildern so nahe, dass man kaum eine Aenderung davon im Künstlerstil erwarten sollte. Und doch erscheint hier Stuck in einer erheblichen Temperamentswandlung. Eine dumpf-brütende, fast lechzende Leidenschaftlichkeit mischt sich mit einem dämonischen Zuge in der Auffassung; man mag sich kaum vorstellen, dass ein sehr weltgewandter und blutjunger Künstler und nicht ein reifer Mann der Urheber ist, der längst in seinem menschenscheuen Grübeln über den Grund der Dinge zu selbstvernichtenden Ergebnissen kam. Die drei Behandlungen des Gegenstandes gehören verschiedenen Entwickelungsstufen an, was ihren Vergleich sehr unterhaltend macht. Da ist die frühste Fassung eine landschaftliche Phantasie. Eine schroffe Klippe über dunkel gähnender Abgrundtiefe. Im Halbdunkel darüber erblickt man das stiere Gesicht der Sphinx mit grünen Augen und von schwarzer Mähne umwallt, während der gelagerte Leib undeutlich verwischt ist. Nur ein winziger Punkt ist dies Fabelgeschöpf im ganzen Raum, aber die äusserst geschickte Lösung drängt die unheimliche Stimmung des Ortes so auf diesen einen Punkt, dass diese kaum sichtbare Gestalt zum Träger fahlen Vorweltgrauens wird. Stuck hat gewissen Lieblingsvorwürfen in fast jeder neuen Stilperiode eine neue Fassung gegeben. So sehen wir dies gleiche Sphinxproblem auf einem anderen Bild aus jener Zeit, in der einige Werke geschichtlicher antiker Kunst sich nähern, in der Art behandelt, dass der weibliche Dämon in einer dunklen Felsnische neben einem Menschenschädel zum Todesstreich bereit niederhockt, aber entsetzt auf den antiken Jüngling vor ihr starrt, der mit grösster Seelenruhe des Räthsels Lösung ausspricht. Hier verstärkt ein Tropfen Humor die Kontrastwirkung und ist die plastische Form gegenüber der Landschaftsphantasie in der vorigen Fassung sehr ausgeprägt. Dramatische Leidenschaftlichkeit erfüllt das dritte und reifste Bild. Hier ist der Mythos frei umgedichtet und die Sphinx in das teuflische Weib gewandelt, welches dem umgarnten Mann Blut und Leben aus-

Franz Stuck. Aktstudie

saugt, — sie ist der Vampyr der orientalischen Sage. Als üppig-wollüstiges Weib liegt sie mit ihrem mächtigen, in jeder Muskel gespannten Löwenkörper auf ihrem Stein und umkrallt den schon bewusstlosen Mann, dessen Lippen sie gierig küsst. Wie prächtig sind diese Formen ausgebildet, — wie knapp und dramatisch erzählt der kunstvolle Aufbau, — und welch' eine Leidenschaftlichkeit lodert in diesen verknäulten Linien und der schwärzlich-schwülen Tongebung. Die Kraft und Sicherheit des Stils wie der Flammensprache hat nichts mehr mit den phantastischen Wald-Träumen der Centaurenbilder zu thun; es gehört desshalb auch zu den reifsten späteren Schöpfungen innerlich, wenn es auch bereits hier im stofflichen Zusammenhang erwähnt ist.

Allerhand reizende Einfälle hängen noch ausserdem um den antiken Kreis im Stuckwerk herum. In einen von Abendlichtern durchfunkelten Buschschatten ist ein wandelnder «Ovid» mit der Lyra im Arm hingestellt; er mag in dem phantasieauslösenden Dämmerungsbeginn gerade über dem Gedankengang einer seiner «Verwandlungen» nachsinnen. Als eine von Stuck's sehr wenigen Anlehnungen an die geschichtliche antike Formenwelt wäre der prächtig durchgebildete «Sieger» mit dem Lorbeerzweig in der einen und der nachdenklich von ihm betrachteten Bronzefigur einer Athene-Siegbringerin in der anderen Hand zu nennen. Ein nicht minder echtes und köstliches Stück von Malerei-Hellenismus ist auch der scharf gezeichnete, jugendlich fesselnde und durch den Kontrast glänzender Farben ausgezeichnete Profilkopf der «Pallas Athene». In das Plakat der Secession seitdem aufgenommen und als ein Wappen dieser Künstlervereinigung auch anderswo verwendet, dürfte dies dekorativ gedachte Werk Stuck's bekanntestes sein. Wir kennen ja die Malerei der grossen hellenischen Zeit nur aus so wenigen und unzulänglichen Resten, dass man sich ein fraglos-zutreffendes Bild weder daraus noch aus den Beschreibungen des Pausanias machen kann. Aber wenn man sich schon eine Vorstellung davon zurechtzuzimmern sucht, kommt man unbewusst auf diese Bilder von Stuck zurück, die ganz aus dem Geist der Zeit erschaffen scheinen. Dass der Künstler sich seiner sonstigen Art und Neigung entgegen einige Male hierin versucht hat, ist übrigens von äusserer Ursache bedingt. Wer Stuck's Werkstatt betrat, kennt auch die mit erlesenem Geschmack zusammengebrachte und angeordnete kleine Sammlung bemalter antiker Bildwerk-Kopieen. Es ist also ein Sammler-Interesse, welches diese prächtigen Werke der Künstler-Phantasie eingab. — Verwandt in der Art sind ausserdem noch ein paar Vorwürfe wie der «todte Orpheus», die kunstgewerblich gedachte Arbeit eines «Orpheus unter den Thieren», dem der alttestamentliche Gegenstand eines «Samson mit dem Löwen» stilistisch parallel läuft. Ein gleichfalls im Schmuckstil gehaltener, sehr hübscher «Tanz» eines Paares auf rothem Grunde, dem in den Seitenstücken zwei Faune aufspielen, — die bekannten «Serpentintänzerinnen», sind hier ebenfalls zu nennen. — —

— — Man stösst bei der aufmerksamen Wanderung durch das Stuckwerk auf weite und fruchtbare Strecken, in denen ein Geistmensch mit hohen Ideen, einem bestimmt gefärbten Zeitverhältniss, einer litterarisch gebildeten Phantasie helle Spuren hinterliess, — nicht immer ganz deutlich, aber doch in der erdrückenden Mehrzahl aller seiner Gebilde wird indessen eine zarte Verträumtheit in landschaftliche Phantasieen als der Untergrund seines Seelenlebens sichtbar. Das wurzelt in den

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kämpfende Faune

Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das böse Gewissen

FRANZ
STUCK
BEETHOVEN

schon skizzirten Kindheitserinnerungen, — das verschwindet in den mühseligen Werdejahren vor dem Zwang des Daseinskampfs, — das taucht verzehrend und schnell zu origineller Malerkunst ausreifend bei ihm auf, sobald der junge Künstler den festen Boden des ersten Erfolgs und wirthschaftlicher Sicherheit unter den Füssen spürt. Die erste Stunde ruhiger Selbstbesinnung scheint auch die künstlerische Geburtsstunde dieser Traumwelt zu sein; er hat natürlich auch vorher diesen Seelendämmerungen und vielleicht sogar mit schmerzlicher Sehnsucht nachgehangen, aber erst jetzt wagt er, sie in Kunst umzusetzen. Die sich über seine ganze Schaffenszeit erstreckenden Centaurenbilder sind eines der wichtigsten Zeugnisse dafür. So leibhaftig, so menschlich seine Gestalten hier sind, setzt dieser elegante und vor keiner Schwierigkeit erschreckende Zeichner, dieser sorgfältig erzogene Formenmensch sie malerisch doch immer in eine stimmungsvolle Dämmerigkeit, — sie sind gleichsam der artikulirte Laut, in den er einen Naturzustand fasst. Man sieht da, wie seine Bilder gewachsen sind: als fliegende Eindrücke oder Erinnerungen von einer Wanderung. Draussen im Wald ein nicht gleich zu bezeichnender Laut, ein Rauschen des Windes, eine zufällige Form im Gezweig, ein seltsamer Umriss irgendwo, die huschenden und verzauberten Lichter des Tags oder der Wende desselben, das geheimnissvolle Lasten und die verworrenen Stimmen der Dunkelheit, — das fiel in die Künstlerphantasie mit Bildern und lieh ihr jene süsse Beklommenheit, unter der die grossen Eingebungen in eine Menschenseele schlüpfen. Wenige Male hat Stuck sich auch begnügt, nur den ursprünglichen Natureindruck ohne jede litterarische Würze durch Gestalten wiederzugeben, — aber das sind eigenartige Gebilde, — ja Lichtpunkte in der neuesten Landschaftsmalerei geworden, weil sie frei von deren Knieschwäche sind. Licht- und Tonwerthe nach der herrschenden Mode strebt er so wenig als einen chronikenmässigen Realismus in der Wiedergabe der Formen an. Er sieht in der Natur ein paar grosse Züge, — die, welche ihren Charakter ausmachen, — und sucht sie herauszubringen. Darum hat er auch so reine und geheimnissvolle Stimmungen darin und reizt mit einigen halben Andeutungen von dem äusseren Eindruck eines Orts die schaffende Phantasie zum Grübeln über das, was hier vorgegangen sein mag, was etwa noch kommt, was man selbst Aehnliches einmal sah. Dieser echte Lyriker steckt in dem «Abend am Weiher» mit den verschwommenen Umrissen von Baum und Uferlinie, mit dem rosigen Spiegeln der Wasserfläche zwischen den Wucherpflanzen darauf; ihn findet man auch in der noch tieferen, fast unheimlichen Stimmung des nächtlichen «Forellenweihers». Ein kleines Stück von der tintenblauen Fläche, ein paar Bäume, die fahle Wiese dahinter, ein letzter Funke ersterbenden Lichts am Horizont, — nicht mehr; dazu der Kunstgriff der paar Kreise auf dem Wasser, um das unsichtbare Leben, die leisen Geräusche der Nacht anzudeuten. Diese fein erlauschte Seele der Natur offenbaren auch die anderen Landschaften, wie die sehr stimmungsvollen «Weidenden Pferde» und dann jener «Reiter», der unter fliegenden Wolken und kreisenden Krähenschwärmen durch eine Abendlandschaft dahinzieht, — augenscheinlich die erste Quelle für die spätere grosse Allegorie des Krieges — —

— — Diesen Blick des Stilisten von Rasse für die ausschlaggebenden grossen Züge einer Erscheinung verrathen nicht nur die Landschaften, sondern auch Bildnisse von Stuck's Hand, deren

Kenntniss für seine Würdigung indessen nicht unbedingt nöthig ist. Da erkennt man die Art des früheren humoristischen Zeichners, mit ein paar Zügen ähnlich und lebendig hinzusetzen, ohne dass ihm die kleinen Sorgen des soliden Bildnissmalers viel Kopfzerbrechen verursachen. Es sind fast nur Frauenköpfe von schlanken Gestalten und meist pikantem, brünettem Typus. Reizend, anmuthig, keck die Meisten, — im Fluge sozusagen erschaut und lose hingestrichen. Er muss ein feiner Frauenkenner sein, denn diese Köpfe sind oft schlagend in dem gesehen, worauf die Frauen beim Gemaltwerden Werth legen und was sie in Miene wie Verbesserung der Natur durch unschuldige kleine Künste gern an sich zu betonen suchen. Mitunter gelang ihm dabei auch ein psychologisch werthvoller Griff, wie im blutlosen Verfalltypus von Juliane Déry, und wie in seinem eigenen interessanten Kopf, der in seiner Art ein Meistergriff ist. — —

Franz Stuck. Aktstudie

* * *

In den guten alten Zeiten der Kunstgeschichte gab die Bilderwelt der Bibel dem Künstler weitaus die Mehrzahl seiner Vorwürfe, was mit der Parallelität von Religion und Kunst innerhalb des Gemüthlebens zusammenhängt. Seit mit dem Verfall der Kunst die Fachmalerei sich entwickelte, hat sich die frühere Einseitigkeit nur nach einer anderen Seite gewandt und ein Mehrgewinn aus der Eroberung und Pflege neuer Kunstgebiete für die schaffende Persönlichkeit sich nicht ergeben. Erst die letzten Jahrzehnte haben mit dem Auftreten umfassend begabter Künstler wie Feuerbach, Böcklin, Klinger hier einen Wandel gebracht, welcher der Darstellung aus der christlichen Legende so zu Gute kam, dass selbst grimmige Realisten, wie Menzel und Liebermann, sich wenigstens vorübergehend einmal darin versuchten. Das ist weder für die Kunst noch für die Moral einer Zeit ein minderes Zeichen. Auf welchem Boden man stehen mag, — ob man fromm, lau oder zweiflerisch veranlagt ist, — ob man als Kirchenläufer gilt oder nie einem Gottesdienst beiwohnt, — so kommt man als gebildeter und urtheilsfähiger Mensch doch in keinem Falle beim Nachdenken über die Dinge der Welt um die Erkenntniss herum, dass die Religion eine Gemüthsforderung ist. Und gerade das macht es in

jeder Beziehung interessant, die bedeutendsten Geister eines Volks und einer Zeit in ihrem eigenthümlichen Verhältniss zur christlichen Symbolik als die uns nächste Erfüllung dieser Gemüthsforderung zu beschauen. Ist es z. B. nicht sehr nachdenklich, wenn ein so völlig heidnisch empfindender Künstler wie Böcklin mächtige religiöse Stoffe wie die «Kreuzabnahme», die «Pieta» in grossartiger Auffassung zu gestalten wusste und in seinem köstlichen «Eremiten» uns gleichsam einen modernen Kanon von der religiösen Versenkungsfähigkeit einer Menschenseele schuf? Wenn ein so ganz philosophisch gebildeter Kopf wie Klinger in seiner letztgeschaffenen Riesenallegorie das Christenthum in einer wahrhaft erhabenen Weise verherrlichte? Eine Zeit, die so entschlossen in ihren edelsten Geistern die materialistischen Scheuklappen abwirft, ist fähig wieder und reif für höhere Stufen der Gesittung, und man wird bei einiger Unbefangenheit denn doch wohl in seinem Schlusse weitergehend eingestehen müssen, dass hier das Beste und Edelste im Werk dieser Persönlichkeiten steckt, was die Gegenwart hervorbringt.

Auch Stuck hat reichlich dieser Gemüthsforderung geopfert. Dieser geistreiche Naturträumer und dies heiter und sorglos dahinwandelnde Weltkind, das gewiss alles Andere eher denn ein frommes und bussfertiges Gemüth ist, hat in einer ganzen Reihe von malerisch bedeutsamen Schöpfungen die biblische Welt behandelt. Der symbolistische Zug seines Wesens und seine hier allmählich zu den grossen Gesichtspunkten seiner eigentlichen Hauptwerke aufsteigende Malerkunst geben diesen Werken freilich den Schwerpunkt und bedingen auch wohl ihre allgemeine Schätzung, — tief-religiös empfunden sind sie dagegen nicht, und ich mag ihnen bei aller Würdigung von Stuck's Bedeutung kein übermässiges Gewicht beilegen. Der Schwerpunkt liegt für mich in seinen Allegorieen, — nicht hier.

Das muss vorausgeschickt werden! Dann aber mag man trotz des auf diesem Gebiet zu Tage tretenden Pathos des Künstlers sich sorglos dieser Werke freuen; denn malerisch anziehend ist schon der frühste «Hüter des Paradieses» als schlanke und gluthäugige Jünglingsgestalt, die den riesigen Zweihänder feierlich von sich hält wie bei Galagelegenheiten nur ein königlicher Hartschier seine Waffe, dargestellt. Hier ist auch geschickte Sonnenmalerei mit ihrer Fülle von lebendigen Tönen, das frühreife Formengefühl wie die originelle Auffassung hervorzuheben. — Derselbe brünette und sehnige Jünglingstypus, der sehr oft im Stuckwerk wiederkehrt, ist auch auf der ersten Fassung der «Vertreibung aus dem Paradiese» zu finden. Auf flimmerndem besonntem Sandboden steht er hier gerade mit parademässig nach hinten zusammengeschlagenen Flügeln und drückt in seiner soldatischen Abgemessenheit originell und treffend den widerspruchslosen Befehl einer höheren Macht an die in dumpfer Gebrochenheit dahinschleichenden Adam und Eva aus; qualvolle Müdigkeit drücken bei diesen in künstlerischem Gegensatz alle nach unten sinkenden Linien aus. Ein eigenthümliches Gebilde ist auch «Das verlorene Paradies». Eine enge und düstere, ins Bild hineingehende Felsspalte, in der hinten breitspurig der Engel mit dem feurigen Zweihänder steht. Was er dahinter bewacht, ist nicht mehr als ein schmaler Streif von zauberhaftem Perlmutter-Sonnenglanz, — aber so geschickt ist es gemalt, dass tausend unbeschreibliche Wunder darin zu leben scheinen. Es ist ein Malerkunststück, wie sie nicht oft gelingen.

Den «Luzifer» betrachten wir hernach. Die «Vision des h. Hubertus» — der Hirsch mit dem Flammenkreuz im Geweih — ist nur eine hochpoetische Waldträumerei wie die Centaurenstücke. Aber die «Kreuzigung» hat ein Künstler von hoher Eigenart und Kraft gemalt. Leben und Tod sind die herausspringenden Gegensätze. Die rechte Seite des Bildes nimmt der hell beleuchtete, eben verscheidende Heiland neben dem einen der Schächer ein. Dieser ist dem qualvolleren Tod des Hängens am Kreuz bloss mittels fester Stricke überantwortet und alle seine Muskeln sind krampfhaft verzerrt. Die linke Bildseite zeigt die kühn aufgefassten Charaktergestalten des Johannes, welcher die ohnmächtige Maria in Gemeinschaft mit der Maria Magdalena hält, — des Petrus und anderer Jünger, auf denen das nächste geistige Fortleben der Heilandlehre beruht. Aller Blicke sind mit fast entsetzter Spannung auf die letzten Züge des sterbenden Meisters gerichtet, während der Himmel sich eben verfinstert und die Sonne von schwarzen Schatten überzogen wird. Das ist mit ungemein dramatischem Leben, mit grossen und kraftvollen Farbengegensätzen knapp und mächtig herausgekommen. Zwischen den Figuren hindurch erblickt man dazu in der Ebene drunten in skizzenhaften Umrissen erregte Köpfe der Menge, — der menschlichen Herde mit den niederen Instinkten des Hasses gegen alles Grosse und Gute. Alle Zeichen einer ungewöhnlichen Darstellung trägt das hochinteressante Bild, dem zu einer ernsthaften Bedeutung nur wenig weitergeführte Durchbildung fehlt. Es ragt aber auch so sichtbar aus der Menge zeitgenössischen Schaffens hervor. — Ein humoristischer Zufall hat das Bild weiter bekannt gemacht, als seine Eigenart es sonst gestattet hätte. Ein reicher Kunstfreund wollte es vor einigen Jahren in eine der älteren Berliner Kirchen stiften, was aber die Geistlichkeit derselben durch öffentlichen Einspruch vereitelte. Die Hoffnung, dass in die trostlosen Machwerke der Berliner Kirchenmalerei, in der immer noch der ruhelose Geist des unseligen einstigen Akademiedirektors Rhode umgeht, damit ein herzhaftes Werk käme, war wieder einmal verfehlt, aber für Stuck hat die Sache damals doch viel Propaganda gemacht, sintemal zelotischer Hass der Finsterlinge ja immer ins Gegentheil umschlägt.

Die innere Folgerung aus der «Kreuzigung» war für den Künstler eine «Pietà», die in der stilistischen Vollendung sein bestes religiöses Bild ward. Starr liegt der Heiland auf einem Marmorsarkophag, — in jener naturalistischen Behandlung, welche durch Holbein's berühmtes Werk im Baseler Museum geschichtlich geworden ist. Die Figur der schmerzversunken daneben stehenden Madonna überschneidet den Leichnam rechtwinklig, — sie drückt die prächtig gemalten und gleich dem Heiland aus unsichtbarer Lichtquelle von links oben scharf beleuchteten Hände gegen das verhüllte Haupt. In seinen scharfen Linien und dem Festen einer etwas harten Malerei verleugnet das Bild Grösse und Hoheit nicht, aber es hat für meinen Geschmack zu viel malerisch gesuchte Wirkung und zu wenig menschliche Wärme.

Schliesslich aber lag dem antiken Spätling und Maler heiter-naiver Sinnesfreuden im Kleid alter Fabelwelt der «Sündenfall» zu nahe, als dass er ihn nicht gemalt hätte; es ist auch ein merkwürdiges Bild daraus geworden, dem man äusserlich eine ursprünglich wohl vorhanden gewesene kunstgewerbliche Absicht anzusehen meint. Der Baum in der Mitte, den die mächtige Schlange mit ihrem Schweif umringelt, — der dunkle Wipfel mit dem tiefen Gezweig geben haarscharf zwei Bildseiten von gleichem Gewicht. Die schlanke jugendliche Menschenmutter reicht von links den verhängnissvollen Apfel mit kokett-herausforderndem Blick hinüber, wo der wunderschön gebildete Adam zaghaft nach dem Geschenk eben greifen will. Was der Bildmaler zu diesem ornamentalen Entwurf hinzuthat, war die in schmeichlerischen Farben lockende Sünde, und Hand in Hand mit ihr zeichnete der moderne Psychologe die nervöse Bangigkeit des Verlangens hin, von dem der Heldenweisenton der Bücher Mosis noch nichts weiss. — —

* * *

Eine «. . . . Schmälerung und Herabsetzung einer rein gedanklichen Richtung wird nie von den führenden, sondern stets nur von den untergeordneten Geistern ausgehen», sagt der Denker Emerson. Ein merkwürdiges Wort im Munde eines Amerikaners, das dem Bildungsgange dieses Idealisten nach aus der Betrachtung deutscher Geistesentwicklung abgezogen scheint. Betrachten wir in der That nur unsere Kunstgeschichte, so finden wir schon hier volle Bestätigung dieses Grundsatzes, denn gedankenlose Fingerfertigkeit war nie freie und blühende deutsche Kunst, sondern stets Verfall in entnervten Zeiten. Das muss man gerade heute, wo eine einst verdienstlich begonnene naturalistische Handwerksmalerei mit der Verfehmung von Geist, Bildung und Herzleben abgewirthschaftet hat und sich noch mit letzter Kraftanstrengung behauptet, unbeirrt um so fester im Auge haben, als eine mächtige nationale Geistrichtung in der zeitgenössischen Kunst bereits reich entfaltet ist und begeisterter Anerkennung durch die grosse Menge der Gebildeten bedarf, um auch mit ihren Werken weithin wirken zu können. Der blinde Hass wirft dieser vaterländischen Kunstweise die Richtung auf die ertödtende Kartonmalerei vor und beschwört angstvoll das Nazarener-Gespenst herauf, die Urtheilslosen damit zu schrecken? Haben wir etwa Grund, uns des Namens eines Cornelius zu schämen? Das könnte doch nur der Wahnsinn behaupten. Aber was ist uns Hekuba, — was soll das Gespenst einer seit fünfzig Jahren abgetretenen Schule, die Geist vom Geist ihrer Zeit war und

eben dank der verkommenen Ausländerei ihrer Vorgänger nicht malen konnte, weil es keine Technik gab? Seitdem hat der Malerei-Realismus und der in dieser Richtung gewiss werthvoll gewesene Naturalismus uns mit einer Palette von der üppigsten Fülle und mit sicherster handwerklicher Fertigkeit ausgerüstet, und Zeugniss dafür, dass jeder Verfall an die blasse Umrisskunst des Jahrhundert-Anfangs ausgeschlossen scheint, sind die in den wunderbarsten Farben glühenden Werke eines Böcklin, eines Klinger, die eminente Malerei eines Stuck, die freilich nicht wie ihre naturalistischen Genossen am Mal-Handwerk knechtisch kleben blieben, sondern es nur als untergeordnetes Mittel zur Gestaltung ihrer neuen grossen Weltideen benützten. Was soll der thörichte Unkenruf vom Umgehen des Kartongespenstes, — er schreckt die Urtheilsfähigen doch nicht.

Stuck hat in seiner Frühwerk-Technik der französischen Eindrucks-Malerei kurze Zeit hindurch gehuldigt, aber er hat nie darin geschwankt, dass Zeichnung und Malerei nicht mehr als blosse Mittel für die Verleiblichung seiner Phantasiegebilde sein dürfen. Er hat nicht einmal, wie viele hervorragende heutige Mitstreiter in der Phantasiekunst, eine richtige naturalistische Entwickelungszeit durchringen brauchen, weil sein Instinkt ihn sicher auf Erkenntniss seines Eigenwesens, auf die Lebensfähigkeit desselben wies. Er war immer ein vornehmer Künstlerpoet. — —

— — In dieser Bewerthung der Kunst aber nach ihrer geistigen Beschaffenheit sind aus dem Stuckwerk des letzten Jahrzehnts eine kleine Reihe von Werken als sein Reifstes und Vollkommenes im Sinne ungewöhnlicher Bedeutung herauszunehmen und als sein Höhepunkt an das Ende unserer Betrachtung zu stellen. Es sind seine symbolisch-allegoristischen Werke von monumentalem Kaliber, — jene Schöpfungen von origineller Denkart und eigenthümlicher Gestaltungsweise, welche allgemeine Ideen aus der Weltauffassung, der Geschichte, verkörpern.

Solche künstlerischen Begriffsausdrücke zu schaffen, in ihnen die Auffassung, die Bildung, den Pulsschlag einer Zeit niederzulegen, ist erst die rechte Aufgabe einer hohen Kunst, die erst hier die Spuren des Handwerks vollständig abstreift und ihre letzte Höhe erklimmt. Freilich hat die ganze Allegoristerei für moderne Ohren einen unangenehmen Beiklang, aber das liegt an uns und daran, dass das Barocko mit einer unerträglichen Unnatur und jahrhundertelanger Ausschlachtung der Vorbilder ohne eigene Erfindung die Allegorie widerwärtigster Art breitgetreten hat. Wir werfen gern die Blüthezeiten mit den Verfallperioden aus kritikloser Bequemlichkeit zusammen, — wir vergessen, dass die Grossthaten eines Raphael, Dürer, noch mehr eines Michelangelo, ihre Zeit nicht nur, sondern auch die Menschheitsideen in einer schöpferischen Weise allegorisirten, während die Zeiten realistischer Kunstblüthe doch nur Perioden zweiter oder dritter Ordnung gar waren. Wie sich die Denkarbeit, die Kultur eines Volks im Künstlerwerk spiegelt, wird für den, dessen Blick sich vom Tage nicht trüben lässt, immer eine Cardinalfrage des Urtheils bleiben.

Und hier liegt der Punkt, von dem eine ernsthafte Würdigung der Stuck'schen Kunst möglich ist. Der verführerische Naturträumer, der antike Sinnenmensch, der originelle Stilist, der virtuose, unendlich bewegliche Maler ist gewiss eine der fesselndsten Erscheinungen der Gegenwart, — umso mehr als ein kunstgewerblicher Genius sich dazugesellt. Aber den grossen Hintergrund und die

Zukunfts-Anweisung, auf Grund deren Stuck neben den grössten Zeiterscheinungen zu nennen ist, kriegt er erst durch jene Werke, in denen der spielende und blendende Causeur schöpferische Denkkraft offenbart. Ein kleiner Theil der religiösen Darstellungen lässt dies schon erkennen. «Das verlorene Paradies» ist eine originelle Erfindung dieser Art, die eine von der Ueberlieferung fast ganz freie Malerphantasie offenbart. Das Stärkste und eine hochreife Frucht ist aber hier «Luzifer», — die Verkörperung der Hölle, des bösen Prinzips, des Widerstands gegen das welterhaltende Gute. Die deutsche Kunst hat dafür in humoristischem Anfluge bisher die Fratze des intriguanten, grausamen, Verträge schliessenden, gelegentlich auch hineingelegten dummen Teufels, des mit Afterwissen prunkenden Mephistopheles ausgebildet. Ob Stuck unmittelbar sich an Milton gelehnt, kann ich nicht sagen; mir schwebt eine Stelle des «verlorenen Paradieses» vor, die ich nicht ermitteln kann. Jedenfalls aber kann er die originelle Maleraufassung vom gefallenen Luzifer, dem schönen und starken Erzengel mit dem verirrten Kraft- und Selbstgefühl, für sich beanspruchen. Da ist ein tiefes Felsgemach, in dem der schöne Höllenfürst finster sinnend auf einer Felsplatte zusammengekauert sitzt. Das vorgeschobene Gesicht ist auf die linke, vom Knie gestützte Hand gelegt, — die rechte Hand zieht den einen Flügel an sich und die phosphorescirenden Katzenaugen schauen scharf ins Dunkel hinein. Grünlich ist der mächtige, prachtvoll in den Formen behandelte Körper, grünlich die Dämmerung um ihn. Zwei schmale, lichtgrüne Sonnenstrahlen fallen aus unendlicher Höhe herunter und prallen funkelnd von der Sitzplatte wieder zurück. Es ist ein ganz wundervoller Kontrast zweier Welten — Licht und Finsterniss oder Himmel und Hölle — hier vorhanden, nicht minder aber eine antikische Schönheitsempfindung wirksam, für welche das Böse nur ein Denkfehler, ein verirrtes Gute ist, wie dies ja in der sokratischen Lehrbarkeit der Tugend ausgesprochen liegt.

Franz Stuck. Portraitstudie

Dann hat Stuck um die gleiche Zeit die «wilde Jagd» in einer seiner bemerklichsten Malereien behandelt. Nahezu das einzige Mal, dass seine so tief aus dem Geist der Heimath wirkende Weise

Franz Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Tänzerinnen

Franz Stuck phx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Das verlorene Paradies

Franz Stuck. Die wilde Jagd

auch einen Stoff aus dem germanischen Mythos wählte. In nebliger Schattenhaftigkeit jagt da der heulende Tross durch die Luft heran, — nackte, verzerrte, gehetzte wilde Gestalten auf Thiergerippen. Der wilde Jäger mit der Hetzpeitsche voran auf dem Gerippe eines Büffels, wie es scheint. Alle zum letzten Rasen angetrieben durch die fahl auftauchende Tageshelle rechts im Bild. Das Ganze ist eine in Malerei umgesetzte Morgengrauen-Phantasie, auf welche die klagenden Stimmen der sturmgepeitschten Natur ihren umheimlichen Eindruck ausgeübt.

Malerisch gehört in der schwärzlichen Tongebung bereits der neuen Art Stuck's das erste «Furien»-Bild an. Die schrecklichen drei Weiber mit den Schlangenhaaren erwarten hier den angstvoll in die regennasse Felsschlucht hineinstürzenden Mörder schlangentückisch hinter einem Vorsprung. Die Idee ist hier freilich nicht neu, sondern lehnt sich an Böcklin's bekanntes Bild der Schackgallerie, aber die Auffassung ist doch wesentlich gewandelt, malerisch eine starke Eigenart vorhanden und die Wirkung dramatischer als die vom unheimlich-schwülen Gedicht des Schweizer Meisters.

Auch einen «Medusenkopf» giebt es von ihm, den die Schlangen des Haupthaars in ornamentaler Verschlingung mit ruhigen Kurven ohne die Wildheit des antiken Vorbilds umgeben. Ein schmal zulaufendes blasses Gesicht mit offenem schlaffem Mund und breitgeschwungenen Nasenflügeln. Unheimlich die starren glasigen Augen, die ins Leere starren. Ein eisiges Grauen schwebt um dies eigenartige Bild; es ist geradezu erstaunlich, wie sicher diesem so frohsinnigen Liebeslyriker der gespenstische Schauer gelingt.

Dann aber kommen wir zu der vielgenannten «Sünde», welche in der glänzend-tiefen, flächigen Farbengebung des Pallaskopfs gemalt ist. Stuck hat den Vorwurf — irre ich nicht: schon vorher — in einer Radirung als üppig-verbuhltes, von einer Riesenschlange umstricktes Weib aufgefasst, das ersichtlich der Venus vulgivaga nahesteht. In dem Gemälde steht in hermenartiger Darstellung gerade an der Wand der von einer Riesenschlange kranzweis umgebene Oberkörper eines schlanken jungen Weibes mit lang herabfliessendem schwarzem Haar. Das feine schöne Gesicht mit den edlen Formen und dem forschenden Blick hat nichts Gemeines oder Grobsinnliches, nichts Herausforderndes, — eher vielmehr im Kontrast zu dem zischend über die Schulter schauenden Schlangenkopf die metaphysische Sinnlichkeit, die hervorbringend und vernichtend der Trieb alles Seienden ist. Der Vorwurf ist hier viel weiter und abgeklärter gefasst als in der Radirung und das Weib nicht lediglich als Verkörperung der menschlichen Sinnlichkeit. Auch hier ist eine originale Symbolik Stuck's festzulegen, für die mir kein unmittelbares Vorbild in der Kunstgeschichte bekannt ist.

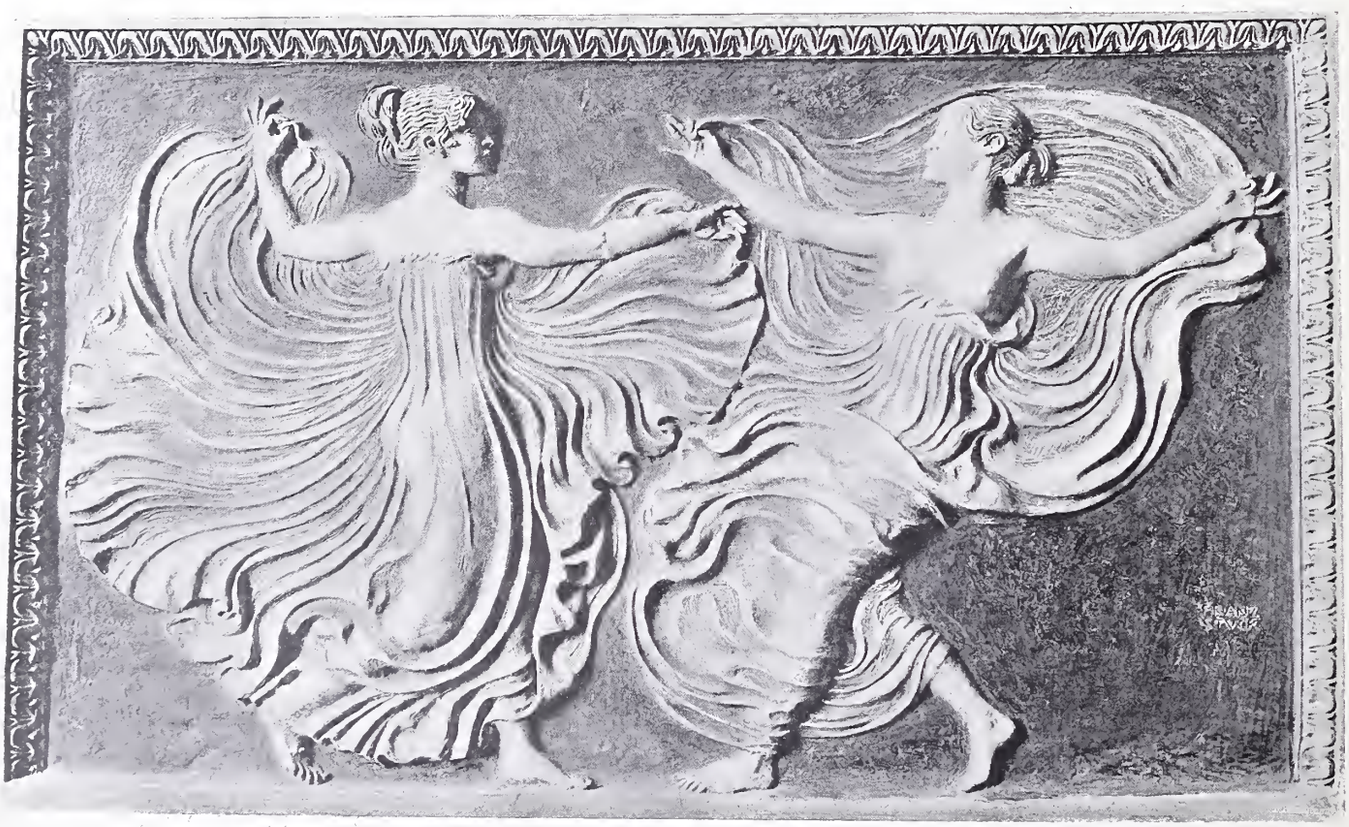
Das Verhältniss der Oeffentlichkeit zum Wachsen eines Künstlers ist launischer, oft gewaltthätiger Natur. Hat ein Maler mit einem Werk oder einer Richtung Erfolg gehabt, dann verlangt der Areopag der öffentlichen Meinung, dass Jener in gleicher Richtung fortfahre; sie wird misstrauisch, sobald der Künstler neue Wege sucht, und manche frische Kraft scheiterte schon oder versandete an diesem stillen Widerstand. Kümmert sich einer nicht darum, so widersteht ihm die Oeffentlichkeit auf die Dauer nicht, aber sie erkennt mit jedem neuen und neuartigen Werk nicht dieses, sondern stets erst das Vorhergehende an. Alle Welt ist dann einig unter wohlwollendem oder verächtlichem Achselzucken, dass das frühere Werk besser war. Das ist eine oft zu beobachtende Erscheinung, die in Deutschland u. A. Böcklin 10 Jahre lang ausprobirt hat, die Menzel, Thoma und Klinger sattsam erfuhren. Was die weisesten Leute sind, — die finden dann mitunter, dass das Höchste eines genialen Künstlers in den Vorschulzeichenheften seiner Jugend begraben liegt. Reife Schöpfungen begegnen fast immer sehr grosser Sprödigkeit und wachsen nur allmählich in das Publikum hinein, um dann freilich festzusitzen, während die erfolgreichen «Schlager» selten lange vorhalten. — Stuck's am grössesten gedachte und empfundene Schöpfung und seine reifste Malerei, nämlich seine Allegorie auf den «Krieg», hat diese Erfahrung gemacht. Was für abfällige Urtheile sind bei Erscheinen über dies Bild gefällt! Was ist Alles daran bemängelt worden! Als ich das Werk später in der neuen Pinakothek zuerst sah, war ich nach allen jenen Aeusserungen auf's Tiefste überrascht und gepackt von seiner einfachen Grösse. Das Werk allein müsste ihm eine der Hauptführerschaften in der zeitgenössischen Kunst und die Unvergesslichkeit sichern, hätte er auch sonst nichts gemacht. Stuck's Hervorbringung

ist ja allerdings eine stossweise, auf allen Gebieten Ansetzende; er geht hier und da unter künstlicher Hitze prächtig auf und sinkt dann wieder in seine reizvoll-anmuthige «Alltäglichkeit» zurück, wenn man von einer sehr poetischen Kunst so sagen darf, — seine grossen Würfe haben keinen ganz klaren logischen Zusammenhang untereinander und Zufall wie glänzendes Virtuosenthum im Handwerk scheinen vielfach an ihnen starken Antheil zu haben. Wer aber so kraftvolle und originelle Denkkraft besitzt, wie es ausser den schon genannten Allegorieen dieser «Krieg» in erster Linie verräth, — so monumental zu schaffen vermag und erst 34 Jahre alt ist, von dem darf noch viel erwartet werden. Wie einfach ist dieser Vorwurf behandelt und mit welcher gehorsamen Vollendung durchgeführt! Der bei den Landschaften schon erwähnte «Reiter» ist anscheinend der erste Keim der Eingebung. Ein weites düsteres Feld mit drohenden Wetterwolken und Spuren fahlen Horizontlichts. Nackte Männerleichen mit verzerrten Gesichtern und erstarrten letzten Bewegungen bedecken dicht die Wahlstatt, über die langsam auf schwarzem, abgehetzt schreitendem Ross der finster blickende Genius des Kriegs reitet; den blutigen Zweihänder auf der Schulter hält die Rechte, — die Linke ist kalt in die Hüfte gestemmt. Es ist der bekannte Jünglingstypus Stuck's, aber wohl kaum Zufall, dass in die finsteren Züge eine Maskenähnlichkeit mit dem neueren Attila, dem grossen Napoleon, hineingekommen ist. Die breite Wucht des Aufbaues ist durch eine ganz ausgezeichnete Formen- und Fleischbehandlung gesteigert und in keinem Bild ist die neuere Schwarzmalerei Stuck's so aus der düster lastenden Stimmung von Ort und Vorgang gerechtfertigt als hier. — — Der wie ein bunter Falter verführerisch dahintändelnde Jugendfrohsinn des Künstlers ist in diesem Gipfelpunkt seines Gesammtwerks zu tiefem Ernst gereift, — — betrachtet man die neueren Werke daraufhin, so will es scheinen, als habe dies ernstere Weltverhältniss und mächtigere Leidenschaft Besitz von der Künstlerseele genommen und leite eine neue Bahn seines Schaffens ein. — —

* * *

Unvollkommen aber wäre schliesslich das Bild von diesem reichbegabten und vielseitigen, in ständiger Entwickelung begriffenen Künstler, wollte man nicht jene Werke anführen, die nebenbei in anderen Techniken als Versuche und Liebhabereien enstanden sind. Während er leicht und graziös schon durch die reizende Fabelwelt der Frühbilder schreitet, wird noch einmal die Lust an seiner zeichnerischen Vergangenheit lebendig. Er greift zur Radirnadel, deren Technik so gut zu seiner Art passt. Das schon erwähnte Bildniss seiner Mutter, — die erste Fassung der Sünde, — ein reizendes Blatt mit der aus seiner Gerlach'schen Allegorieensammlung bekannten Wassernymphe mit der Harfe, einem beigezeichneten Selbstbildniss und anderen leichten Aufrissen entstehen ihm rasch unter den Händen und dann lässt er die Technik liegen. Der Umrisszeichner vom Anfang verliert sich bald auch in den Werken; namentlich in den sehr sorgfältigen realistischen Studien für die grossen Bilder sieht man jetzt, wie immer sicherer sich ein starker Sinn für die plastische menschliche Form entfaltet. Ein paar antike Vorwürfe, wie der «Sieger» z. B., scheinen sogar ursprünglich nichts als Formenübungen gewesen zu sein. Seine richtige Ausklärung findet dieser Formensinn dann in den neueren religiösen und allegorischen Werken, denn da ist die meisterhaft beherrschte Form nur noch Theil

der grossen Gesammtwirkung. Aber die Liebe und Lust an der runden Behandlung der menschlichen Gestalt hat Stuck inzwischen ein neues Gebiet daneben erobern lassen: die Kleinplastik. Ein paar kleinere Arbeiten hierin sind äusserst geschickte Versuche, — ein Aufsehen erregender Erfolg vor einigen Jahren die von fast allen grossen Museen seitdem erworbene kleine Bronzefigur eines «Athleten». Er hebt eine schwere Eisenkugel langsam nach oben und er steht nicht nur ganz wundervoll in der Anspannung aller Kräfte breitbeinig da, sondern auch mit unendlicher Liebe ist das Arbeiten jedes Muskelstrangs und die davon bewirkte Veränderung der Körperfläche studirt. Eine eiserne Spannkraft ist meisterhaft in dieser Figur entwickelt, die bei der ersten Ausstellung alle Künstler hinriss. Stuck hat seitdem noch ein sehr anmuthiges Relief zweier «Serpentintänzerinnen» geschaffen. Aber man traut ihm seitdem auch hier das Ungewöhnlichste zu. Denn auch hier spricht die anscheinende Mühelosigkeit beim Schaffen von einer glücklichen Art und angeborener Meisterschaft, der jedes ernsthaft Gewollte gelingt und selten etwas vorbeischlägt. Er geht ja glücklich wie ein junger Dionysos durch seine Wege, auf denen ihm, während er sich träumerisch darum gar nicht zu kümmern scheint, mächtige Erfolge und für seine Jahre ganz ungewöhnliche Auszeichnungen zufielen. — —



Franz Stuck. Tänzerinnen

Franz Stuck pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Bacchantenzug

EDUARD GRÜTZNER

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Ed. Grützner. Die hl. Nothburga

Wir leben in einer Zeit des Streberthums und Cliquenwesens, in einer Zeit des Ruhmes auf Aktien, des falschen Erfolges, der künstlich aufgepäppelten Berühmtheiten, die man vergisst, nachdem man kaum ihre Namen gehört. Auch viele der Grössten verschmähen es nicht, auf's Tamtam zu schlagen und in die Lärmposaunen zu stossen, in der ganzen Kunstwelt, ob sie nun malt, schreibt oder musicirt, herrscht ein Lärmen und Hasten, dass einer sein eigenes Herz nicht mehr klopfen fühlt, sein eigenes Wort nicht mehr versteht. Wer noch erspriesslich und glücklich schaffen will, muss abseits gehen und abseits bleiben auf seinen eigenen Wegen. Denn hier, und nur hier, erwächst der dauernde Erfolg. Er ist eine von den Blüthen, die im Staube und der Unruhe der Landstrassen nicht gedeihen; lieber drüben in der Stille, wo der Wald rauscht und eine freundliche Kühle sorgt, dass nichts vor der Zeit verdorre.

Der Erfolg! Feine empfindende und verstehende Naturen haben nach und nach eine Scheu vor ihm bekommen, eben wegen jenes Hastens und Lärmens, womit er gemeiniglich in Scene gesetzt wird. Und doch ist in Wahrheit der Erfolg, der wahre Erfolg, welcher ein flüchtiges Eintagsfliegenleben überdauert, ein sicherer Massstab für einen künstlerischen Werth. Einmal, weil ein solcher Erfolg nicht künstlich geschaffen werden kann, weil nichts schneller vergeht, als das, was durch die Reclame belebt wurde, dann, weil er nur dem durch lange Zeiten treu bleibt, der sich selber getreu ist; weil nur die echte Kunst, die vom Herzen kommt, auch zum Herzen geht und schliesslich —

so banal das klingen mag — weil in der letzten Instanz doch immer das Publikum Recht behält. Das will natürlich sagen, das Publikum im guten Sinne, die Zahl derer, die wirklich innere Beziehungen zur Kunst haben und die eben die Werthung eines Künstlers durch sein Volk bestimmen. Die grosse Menge der Gebildeten geht mit ihnen, lernt durch sie verstehen. Freilich frägt sich's «wann?». Es kann lange dauern, es kann mit einem Schlage kommen, wie wenn ein Blitz die Nacht durchhellt: einmal spricht dies vielverlästerte Publikum, das dem Neuen oft so blöde gegenübersteht, das manchmal wirklich schwer von Begriffen ist, doch ein Urtheil aus, das bestehen bleibt. Denn der Künstler schafft für das Volk, nicht, wie so viele uns glauben machen möchten, für sich und die Kunst als Selbstzweck. Das «Malen für die Maler» ist nichts, was Bestand haben kann; es ist für Viele nur ein unfruchtbares Modeschlagwort gewesen, ein Vorwand für tausend Halbheiten, eine Pose für Nichtskönner; für die aber, die es ernsthaft treiben, ist es ein Martyrium von Noth und Verkanntsein, von Unbefriedigung und Selbstvergeudung. Die Kraft eines Künstlers, die nicht im Volke wurzelt, nicht im fruchtbaren Leben, in nationaler Eigenart und so vielen anderen Dingen, die alle zusammen auch die Gewähr geben für einen gesunden Erfolg, ist leicht verbraucht. Die Kunstgeschichte hat keinen wirklich Grossen übergangen, kein Genie hat ganz im Verborgenen geblüht. Manchem Gewaltigen ist der Lorbeer erst auf seinem Grabe gewachsen, aber gewachsen ist er immer. Das Urtheil eines einzelnen Idioten, das Urtheil einer ganzen Klasse meinetwegen, kann man verachten und muss es verachten, wo es irrt; das ausgereifte Urtheil einer ganzen Zeitepoche aber hat Recht und bleibt gültig, wenn sich's auch im Laufe der Zeiten noch immer mehr klären mag. Und diejenigen, welche das Urtheil ihrer Zeitgenossen so recht gründlich gering schätzen und sich darüber erhaben dünken, haben gewöhnlich das Gesicht des Füchsleins, das die Trauben nicht mochte.

Ephemere Berühmtheit beweist freilich nicht Alles. Wie viele Wunderkinder der Muse haben wir in München auftauchen sehen seit drei Decennien! Wie hatten sie geglänzt, wie hat man ihnen gehuldigt — und was ist aus ihnen zum grossen Theil geworden? Leute, die einer ganzen Schule ihren Stempel aufgeprägt haben, sind selbst dem Namen nach vergessen. Andere sind um ihr Bestes gekommen, nicht durch's Ringen nach Erfolg, aber durch das Buhlen um die Gunst des Pöbels, dessen thörichtesten Instinkten sie schmeichelten, entnervt vom Kampf ums Dasein, müde, abhängig vom Kunsthandel, demoralisirt durch falschen Ehrgeiz, der sich vor denen beugt, die Kreuzlein und Ehren zu vergeben haben; von den meisten der einst so glänzenden Sterne spricht man nicht mehr, man sieht ihre Bilder gar nicht, oder nur gelangweilt an, als eisernen Bestand der Kunstvereinswochenausstellungen, man kennt ihren Namen vielleicht nur noch, weil sie sich an jedem geräuschvollen Protest gegen irgendwelchen Fortschritt in der Kunst unfehlbar betheiligen.

Gar Wenige nur haben still und stetig ihren Ruf und ihre Eigenart gewahrt, sind gross geworden und gross geblieben, weil sie abseits des Lärms, der jetzt allüberall um die Thore der Musentempel gellt, ihren Weg gingen. Von denen, die vor dreissig Jahren bejubelt wurden, besteht nicht mehr ein Dutzend Namen in alten Ehren.

Eduard Grützner gehört zu den Auserwählten, die sich zum mindesten in allem Guten gleichgeblieben sind, seit ihr Ruhm bestand: im ideellen und materiellen Erfolg, in ihrer Beliebtheit

bei den Kunstliebenden, in ihrer selbstherrlichen Eigenart als Künstler. Ein guter Theil von den erstgenannten Dingen liegt im Letzten begründet: in der Beharrlichkeit, unbeirrt und fest die Wege zu schreiten, die der Künstler einmal als die Seinigen und als die Richtigen erkannt hat. So hat es Grützner immer verschmäht, etwa zwischen die fröhlichen Gestalten, die seine Welt bevölkern, hinein grosse Ausstellungsmaschinen zu malen, einer Mode zu Liebe den Himmel roth und die Bäume blau zu sehen, auf «ismen» und «ionen» zu schwören, Kunstpolitik, Kunstdiplomatie, Kunstschranzenthum oder sonst irgend etwas Anderes zu treiben, als die Kunst selbst. Und doch kennt und würdigt man ihn überall «oben» und «unten». Er hat auf das Bestreben so vieler Anderer, sich bei Hofe zu den höchsten künstlerischen Würden hinaufzuantichambriren oder sich durchzudiniren durch alle strebsamen Mitbewerber bis zu den funkelndsten Kreuzlein — er hat auf alle diese Jämmerlichkeiten immer mit dem stillen überlegenen Lächeln herabgesehen, das ihm so wohl ansteht. Und er ist doch geworden, was er ist. Die Grossen sind zu ihm gekommen, als er nicht zu ihnen kam und antichambrirt wird auch, aber nun antichambriren die Leute, die seine Bilder haben wollen, bei ihm.

Copyright 1897 by Franz Hanfstaengl

Ed. Grützner. Shylock

Woher das kommen mag? Die Genremalerei ist doch eigentlich aus der Mode? O ja! Und mit Recht sogar. Es gab bis zum Ende der 80er Jahre in der deutschen Kunst ja fast nichts mehr als Anekdotenbilder und grosse Ausstellungstableaux und dabei war einem grossen Theil unserer Künstler ein nicht unwesentlicher Theil der Malerei abhanden gekommen — das Malen. Die Anekdote, der Theil des Ganzen, an dem der schlimmste Schaupöbel seine Freude hatte, war alles. Grimassen und Mätzchen, Kunststückchen und fade Süsslichkeit, humorlose Humoristik und romanhafte Situationsdramatik, das Alles nahm man für Kunst. Und wenn die Kunstverständigen gegen dies den Feldzug eröffneten, so hatten sie Recht, so thaten sie was Gutes.

Aber es gibt eine Genremalerei, auf die wir Deutschen nur stolz sein dürfen, weil sie anderen Nationen so ziemlich fehlt, eine Genremalerei, die eben nur die Nation des Humors und Gemüthes haben kann, zweier Eigenschaften, für welche die romanischen Völker nicht einmal einen Namen haben. Und das ist die Domäne Eduard Grützner's, es ist auch die Domäne von Franz von Defregger, Vautier, Knaus und recht wenigen Anderen. Die sind echt.

Es ist aber höchst lehrreich zu sehen, wie diese «veraltete» künstlerische Weise ruhig ihren Weg weiter machte und gesund blieb, während über die Kunst im Allgemeinen im letzten Jahrzehnt so gewaltige Revolutionen hingingen und für jene sogar sehr nöthig waren, während die eingedorrte Technik einen wahren Sprühregen von neuen Schlagworten und Gesichtspunkten sich gefallen lassen musste. Wer solche Stürme unbeschadet aushält, der hat Recht. Und wie sehr er Recht hat, das beweist das künstlerische Schicksal derer, welche verspätet mitthun wollten mit den Jungen, die ja auch Recht hatten. Wir haben jämmerliche Geberden gesehen von älteren Künstlern, die darauf ausgehen wollten, geschwinde noch das Pleinair zu lernen und das Violettsehen. Wer nun als Kunstfreund daneben stand, der hat ihn ja auch mitgemacht, den ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Enttäuschung, von Glauben und Zweifel.

Eduard Grützner ist eine Säule der deutschen Genremalerei und von allen Meistern dieser Zunft vielleicht der, dessen Ruhm die weiteste Verbreitung gefunden hat. Wo eine Büchse knallt, wo echte Weinkenner sich an der Rebe edlem Blut erfreuen, im traulichen Forsthaus, in hunderttausenden von Bacchustempeln des Südens und des Nordens und in ungezählten Privathäusern finden wir Reproduktionen seiner Bilder — aber auch wo Sinn herrscht für deutsche Kunst, in ungezählten privaten und öffentlichen Sammlungen finden wir seine Bilder selbst. Nur die Berliner Nationalgalerie, die durch das, was sie verpasst hat, oft fast interessanter ist, als durch das was sie besitzt, nennt keinen «Grützner» ihr eigen. Seine prächtige «Versuchung», ein Bild, in dem er sich auf die höchste Höhe seiner Kunst erhob und weit über das hinaufstieg, was sonst «Genre» heisst, war ihr angeboten und sie wies das Werk, wohl aus «religiösen Bedenken» ab. Desgleichen seine «Branntweinschenke», in welcher er den Teufel Alkohol in ähnlich gewaltiger Sprache an die Wand malt wie Zola im «L'Assomoir». Das war wohl wieder nicht hoffähig genug und die betreffende Commission, die ja Böcklin's «Kreuzabnahme», vielleicht das tiefste religiöse Bild unserer Zeit, ebenfalls ablehnte, refüsirte auch dies.

Als Künstler ist Grützner ein Münchener. Hier hat er gelernt und hier ist er d e r Eduard Grützner geworden, von dem hier die Rede ist. Geboren aber ist er am 26. Mai 1846 zu Grosskarlowitz in Schlesien (Regierungsbezirk Oppeln). Er hat die Kunst nicht von seinen Vätern geerbt. Als siebentes Kind eines nicht allzu wohlhabenden Vaters hat er wohl überhaupt nicht viel ererbt, als seine gesunde Art und seine stetige Arbeitskraft. Wie bei allen Kindern armer Landleute hiess es auch bei ihm, sich früh nützlich machen — Vieh hüten und bei der Feldarbeit helfen. Der Mann, der sich heute in seinen Mannesjahren eines der wärmsten und behaglichsten Nester der Welt geschaffen hat, ein Künstlerheim, in dem Schönheit und Gemüthlichkeit ein bewundernswerthes Ganze bilden, hat in seinen Kinderjahren das schwer hinwandelnde Hornvieh gehütet und dazumal wenig von der idyllischen Poesie seiner Hantirung verstehen wollen. Jetzt freilich schaut der Mann, der den Hafen

Ed. Grützner pinx.

Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl

Nach schwerer Sitzung

Ed. Grützner. Requiescat in pace

erreicht hat, auch auf diese Episode seines Lebens mit behaglichem Schmunzeln zurück und möchte sie kaum hergeben aus der Summe seiner Erinnerungen.

In der Einleitung zu dem im Verlage dieser Zeitschrift erschienenen Album «Meister Grützner»*) ist launig von seiner Hirtenjungenzeit erzählt:

Frühe Arbeit — Bauernarbeit! —
Hinter Pflug und Egge laufen,
Jäten, mähen, krumm sich bücken
Und das Viehzeug auf der Weide
Treiben und im Zaume halten —
Meist war das ein unerfreulich,
Grämliches Geschäft gewesen
Und durchaus nicht gleich der Schild'rung
Schwärmender Idyllendichter.
Damals musste unser Eduard
Barfuss über Stoppelfelder
Renitentes Rindvieh jagen,
Das nun einmal — Menschen treiben's
Nicht viel besser — sich in fremden
Aeckern stets am Meisten wohlfühlt.
Ganz besonders war da eine
Kuh mit scheckigt heit'rer Färbung,
Die das Grasen auf verbot'nen
Rüben- und Kartoffeläckern
Zum Prinzip erhoben hatte;
Manches guten Peitschenhiebs und
Manches wohlgezielten Steinwurfs
Brauchte es, das Vieh zu meistern!

*) «Meister Grützner», 25 Kupferätzungen nach seinen Werken; mit begleitenden Versen von Ostini. München, Franz Hanfstaengl.

Endlich fand sich Einer, der in dem aufgeweckten Knaben ein besseres Talent erkannte, als das, widerspenstige Kühe von dem Betreten unerlaubter Weidegründe abzuhalten. Und dieser Mann wurde überhaupt zum Mäcen und Retter des Knaben.

Es war der Ortspfarrer Fischer, der viel in dem Hause von des kleinen Eduards Vaters aus und ein ging, weil dieser die Stelle eines Kirchenvorstehers bekleidete. Der Pfarrer, wie gesagt, sah bald, dass der Knabe aus besserem Holze sei, als aus dem, aus welchem man Hüterbuben schnitzt und erzog ihn für's Erste einmal zum Ministranten.

Von jener Zeit an wohl datirt auch Grützner's künstlerische Vorliebe für die hohe Clerisei, d. h. seine Erkenntniss, dass diese einen gar hohen malerischen Werth besitze. Was er sonst von ihr hält, weiss ich nicht recht. Die unbändige Lebenslust aber, die aus seinen Bildern strahlt, lässt wohl vermuthen, dass sein Verhältniss zu Allem, was Kutten und Soutanen trägt, immer ein mehr platonisches gewesen ist und dass er nie mit sehr heissem Begehren nach der Tonsur und dem Klosterfrieden gestrebt hat, trotz aller Lockungen von Bruder Kellermeister und Frater Koch.

In den untersten Stufen des geistlichen Berufes machte der kleine Eduard rasche Fortschritte. Anstelliger, flinker als die Anderen und offenbar auch mit empfänglicherem Sinn für den geheimnissvollen Zauber des katholischen Kirchendienstes begabt, überflügelte er seine Amtsgenossen und brachte es bald zum Oberministranten. Drollig genug mag er ausgesehen haben unter der Last seiner Würden. Er war sehr klein und die kleinsten Ministrantenröcke waren ihm zu lang und mühsam schleppte er die schweren Messbücher am Altare hin und her.

Der Freiluftbewegung auf den stacheligen Stoppeln ward Valet gesagt und der Junge fühlte sich im Pfarrhof bald heimischer als im Vaterhaus. Die Unzahl kirchlicher Verrichtungen, die sein Dienst mit sich brachte, waren ihm bald geläufig. Es war sein Stolz, zu den hohen Kirchenfesten das Gotteshaus schmücken zu helfen und dabei wohl auch schon eigenen Geschmack bekunden zu dürfen, er diente oft halb erfroren am «heiligen Grabe», er ging Nachts mit dem Priester die schaurigernsten Gänge weit über's Land zu den Betten der Sterbenden.

Freude an der Kunst hatte er schon früher gezeigt, noch als «Hüterbub». Den alten Kreuzweg in der Kirche hatte er fein säuberlich in Wasserfarben copirt und die greise Mutter seines Pfarrherrn trug die Opuscula in ihrem Gebetbuch — immer schon ein künstlerischer Erfolg.

Lernzeit kam, immer fester verwuchs der Knabe mit dem Pfarrhaus. Der Pfarrer fing an, ihn in die Geheimnisse der Sprache Cicero's einzuweihen. Hatte Jung-Eduard am Altare nichts zu thun, so sang er mit auf dem Chor, wo auch der Pfarrer selbst mit musicirte, wenn gerade der Kaplan das Hochamt las. Fischer war ein begnadeter Musiker und namentlich leidenschaftlicher Violinspieler. Er zog die besser veranlagten Lehrer der Umgebung zusammen und an gewissen Tagen wurde im Pfarrhof fleissig Kammermusik getrieben. Auch die Liebe zur Musik blieb dauernd in Grützner's Seele zurück. Er ist selbst kein Musikus, aber in seinem Hause bekommt man so manches feine Stücklein Musik zu hören und die ersten Kräfte der bayrischen Musenstadt haben bei ihm in ungezwungenem Kreise schon gesungen und gespielt. — —

Aus Eduard Grützner's Skizzensammlung

Als Pfarrer Fischer mit seinem Vorunterricht weit genug war, setzte er es durch, dass sein Schützling an das Gymnasium nach Neisse durfte. Dass Jener einmal ein strammer Amtsbruder werde, stand wohl fest bei dem guten Mann. Als es anders kam, hat er's auch verwunden und er sah ja auch, dass das Andere gut war. Aber zunächst sandte er Jenen aufs Gymnasium Gerade hier sollte des Jünglings künstlerischer Trieb reichliche Nahrung finden und die Lust zum Zeichnen stieg in dem Masse, als das Vergnügen an den Humanioribus abnahm. Der künftige Meister kam dazu, viele Zeichnungen für den Lehrer der Naturwissenschaften zu fertigen, und diese unterstützten in jeder Weise die Neigungen Eduard Grützner's für die Kunst. Dass diese dem jungen Pennäler auch zu allerhand Allotriis dienten, ist selbstverständlich. Was jetzt die beinahe hervorstechendste Eigenschaft des fertigen Künstlers ist, das unerreichte Talent zu heiterer Charakteristik, zeigt sich damals in kecken Caricaturen der Professoren, die an Tischen und Wänden, in Heften und Büchern erschienen und die Vergeltung blieb nicht aus. Die Freude am Studium wurde immer geringer und die Herren Professoren fanden immer reichere Gelegenheit, an dem frechen Verhöhner ihrer Physiognomien wohlbegründete Rache zu nehmen.

Im Elternhause war der Knabe indessen nach und nach fast ein Fremder geworden. Die von ihm heiss geliebte Mutter starb, die Geschwister waren in die Welt verstreut, das Gut ging zurück. Wenn

Ed. Grützner. Interieur

Eduard in die Ferien ging, so brachte er diese im Pfarrhause zu; dass er es aber in Ewigkeit nicht zum Bischof und auch nicht einmal zum Kaplan bringen werde, musste der gute Pfarrer Fischer bald einsehen lernen. Mit dem Studium wollte es schliesslich auch gar nicht mehr vorwärts gehen und zuletzt wurde es denn klar, dass der ehemalige Hüterbub und Ministrant ein Maler werden müsse.

Ob es viele solche Pfarrherren gibt in deutschen Landen wie diesen, der sich, obwohl ihm ein Lieblingsprojekt in Scherben gegangen war, nun auch gleich gründlich mit dieser Wendung abfand und des Schützlings Geschick in die Hand nahm?

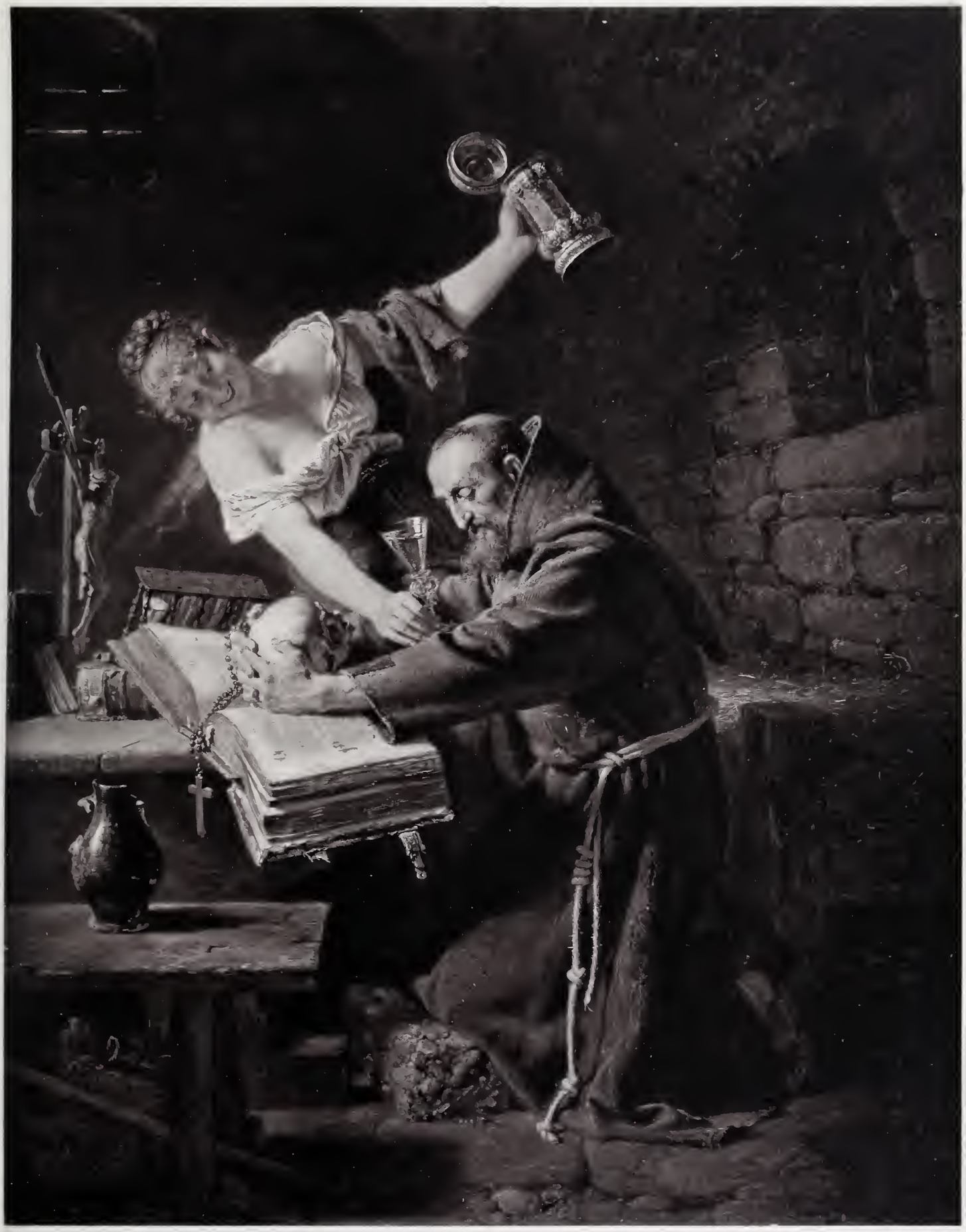
Der Pfarrer wendete sich an einen in München lebenden Baumeister, der ihm verwandt war, und dieser liess sich dann bereit finden, den Mammon, der zum Studium an der Akademie nöthig war, vorzuschiessen. Er legte Arbeiten des neuen Kunstjüngers in München dem Meister Piloty vor und der erklärte sich bereit, Jenen in den Schooss der Münchener Akademie aufzunehmen. Ganz goldechtes Mäcenatenthum war es freilich nicht, was den Münchener Baumeister bestimmte, den Beutel aufzuthun.

Er meinte, wenn's mit dem Malerwerden nichts würde, so würde er in dem jungen Schlesier einen gefügigen Bauzeichner erhalten und in der That hat Grützner in der ersten Zeit seiner Malerlaufbahn manche Stunde an den Zeichentischen seines Gönners gefrohndet. Auch eine Serie

Ed. Grützner pinx.

Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl

Fallstaff und sein Page



Ed. Grützner pinx. Phot. F. Hanfstaengl München

Versuchung

Plafondbilder hat er für ihn gemalt, Genien der Kunst oder so was. Wie dem auch sei, ein treffliches Mittel zum Zweck ist der Münchener Baumeister für den jungen Mann doch geworden durch sein Darlehen, das er, nebenbei gesagt, auf Heller und Pfennig zurückbekam, als Jener das erste verdiente Geld einstrich. Und das war bälder, als irgend einer erwarten konnte.

Also: die Reisekosten hatte Pfarrer Fischer spendirt und mit dem Rest dieser Summe, einem ganzen blanken Thaler in der Tasche, wandelte Jung-Eduard im September 1864, achtzehnjährig in München ein, um zunächst die Vorschule der Akademie unter Dyck zu besuchen, einem der trefflichsten und originellsten Zeichner, den zu jener Zeit die «Fliegenden Blätter» hatten. Eine Fügung des Schicksals mag erwähnt werden: Grützner copirte damals u. A. in der Schule Aktzeichnungen seines späteren Freundes Defregger. Dieser Besuch der Vorschule dauerte nur von Herbst bis Weihnachten, dann trat der Eleve in die Malschule von Anschütz über, einem etwas sonderbaren Heiligen, der auch gar sonderbare Heilige malte und mit der Natur auf höchst gespanntem Fusse stand. Er hatte eine conventionelle Palette für Alles. Diese war auf den Grundton Violett gestimmt und mit seinem violetten Pinsel fuhr er den Schülern sinn- und erbarmungslos in ihre fleissig gemachten Arbeiten.

Auch dieses Martyrium dauerte nicht lange und Grützner trat in die Piloty'sche Componirschule über, der so viele der glänzendsten Sterne am deutschen Kunsthimmel entstiegen sind. Seltsam genug haben den Meisten diese «Sterne» ganz anders geleuchtet, als Piloty vermeinte. Er hat eine grosse Aufgabe in unserm Kunstleben erfüllt: dem Malerischen in der Malerei wieder zum Rechte zu verhelfen; das sichert ihm unsterbliches Verdienst. Aber die Schule von Historienmalerei grossen Stils und noch grösseren Umfangs, die er zu gründen hoffte, hat er nicht gegründet. Die Kunst hat sich zum Glück eben doch noch edlere und feinere Aufgaben gesucht, als die, Tapeten zu schaffen für die Wände von Fürstenschlössern und akademischen Sammlungen.

Ed. Grützner. Studienkopf

In der Malschule war Grützner unter Andern zusammengewesen mit Leibl, mit Otto Seitz, mit A. Oberländer, der heute noch mit Recht als Grossmeister des Humors in unserer bildenden Kunst gilt, mit Rüber, aus dem später ein feinsinniger Musiker und Kapellmeister der Münchener Hofoper geworden ist, mit Gura, der heute als Zierde des gleichen Instituts, als unübertrefflicher

Hans Sachs, Barbier von Bagdad, Wotan u. s. w. wie als der erste Liedersänger seiner Zeit bekannt ist. Bei Piloty kam unser junger Künstler mit Benczur und Liezenmeyer, den Einzigen beinahe, die heute noch die Traditionen Piloty's fortführen, mit Raupp, dem Chiemseemaler, mit den beiden Lossow, die nun unter der Erde ruhen, mit dem Thiermaler Gebler, dem Landschafter Knab, mit Hans Makart, mit Alexander Wagner, Gabriel Max und Eberle zusammen. Sonderbar: lässt man die erfolgreichen Schüler Piloty's Revue passiren, so sieht man wieder so recht, wie das Wesen eines Kunstlehrers so viel mehr ausmacht als seine Leistung, wie das was er ist, so viel bestimmender für die neue Generation wird, als das was er schafft. Piloty's reines und edles Streben, der ideale Mensch Piloty, hat die Geister der Besten angezogen und festgehalten, gemodelt und zur Entwicklung gebracht. Die Irrthümer seines künstlerischen Strebens haben dabei keinen Schaden gethan.

Auch Grützner hat natürlich zunächst dem Geiste der Pilotyschule seinen Tribut zahlen, er hat seinen grossen historischen Unglücksfall wenigstens anfangen müssen. Als Vorwurf für sein «grosses Bild» ward die Scene gewählt, wie Heinrich II. von England sich 1174 am Sarkophage des ränkevollen Erzbischofs Thomas Becket geisseln lässt. Dass der Vorwurf den jungen Maler nicht sonderlich begeisterte, ist unschwer zu begreifen. War's doch vielleicht der Grundfehler der ganzen Schule, dass die Künstler ihren weit hergeholten Stoffen kühl bis ans Herz hinan gegenüberstehen mussten.

Der junge Grützner langweilte sich kräftig mit seinem gegeisselten Heinrich und als Meister Piloty eines schönen Tages zur Cur nach Karlsbad musste, malte Jener heimlich sein erstes Klosterstück: einen im kühlen Keller vom Alkohol überwältigten Klosterbruder, den seine geistlichen Obern in süssem Schlummer antreffen. Und siehe da: das Bild wurde sofort verkauft. Gleichzeitig fast entstand das bekannte kleine Bild eines zahnwehbehafteten Mönchleins, das mit dem Weinkrug zum Keller hinabsteigt, sich dort vom Mutterfasse Linderung zu zapfen. Der Münchener Kunstverein hat das Bild für seine Verloosung um 250 Gulden erworben und der Gewinner hat es bald darauf um mehr als das Dreifache weiter verkauft.

So fand Piloty bei seiner Rückkehr den hoffnungsvollen Schüler bereit, sich von der Historia abzuwenden. Dass da nichts mehr zu machen war, sah er freilich ein, denn die verpönten Genrebilder waren zu gut. Und der Meister entliess den Schüler schliesslich mit der Weisung:

«Mal' Du in Gottesnamen Deine Pfäfflein weiter!»

Im Wintersemester 1869—70 verliess Grützner die Akademie und seine künstlerische Existenz war nun auch gesichert. Seine Bilder fanden rasch Käufer, die Zeit der Sorgen war vorbei und ein frisches fröhliches Schaffen im Sonnenschein des Erfolges ging los.

Pfarrer Fischer hat die Kunde noch erlebt, dass sein Schützling ein grosser Maler geworden sei — gesehen hat er kein Bild von der Hand seines ehemaligen Ministranten. Aber dieser hat in seinem Herzen dem Wackeren ein unauslöschliches Gedächtniss bewahrt und über seinem Bette hängt, in Kreide gezeichnet, das Bildniss des trefflichen Pfarrherrn: ein kluger, freundlicher Kopf mit angenehmen Zügen. Es ist ein alter Plan Grützner's, den Mann doch noch einmal im Bilde darzustellen, wie er fiedelnd in seiner Stube auf- und niedergeht.

Grützner malte übrigens nach seiner Lossprechung von der Akademie nicht blos seine «Pfäfflein weiter». Schon auf der Schule war Shakespeare seine stille Liebe gewesen und die prächtigen, lebensvollen Gestalten aus dessen Dichtungen beschäftigten nun auch den jungen Künstler. Ein günstiger Zufall verschaffte ihm den Auftrag eines Engländers, einige Szenen aus Shakespeare's «Heinrich IV.» im Bilde festzuhalten. So malte er Falstaff in der Kneipe der Frau Hurtig, eine köstliche Rekrutenmusterung und andere Szenen, aus den «Lustigen Weibern» u. s. w. Namentlich aber blieb es das Drama «Heinrich IV.», das den Künstler besonders fesselte. Er hat einen geradezu klassischen Falstafftypus geschaffen und liebt es immer noch, den dicken Sünder in den verschiedensten Lebenslagen, beim Sekt und beim Dortchen Lackenreisser und in anderen Augenblicken, zu malen. Er macht uns dabei den lüderlichen Ritter durch einen Zug fröhlicher Bonhomie sympathischer, als er am Schlusse des Dramas vom jungen Könige gezeichnet wird und lässt uns schier hoffen, dass in günstiger Stunde Heinrich V. den Ritter doch wohl wieder in Güte aufnehmen und mit einem feuchten Hofamt, vermuthlich dem eines Oberstkellermeisters, begnaden werde.

Auch sonst hat sich Grützner durchaus nicht etwa der ausschliesslichen Spezialität des Pfaffenmalens ergeben, im Gegentheil: seinem Pinsel gehört so ziemlich Alles, was ihm Gelegenheit gibt, seine unerreichte Kunst zu kräftiger Charakterisirung und seine Virtuosität in der Ausführung malerischer Interieurs und Stillleben zu üben. Kneipenszenen aller Art, Schauspieler, Jägersleute, Wildschützen — Alles hat er verewigt, was eine scharfe Physiognomie und darin einen heiligen Funken von Humor hat. Jede Figur, die er malt, ist ein Mensch für sich, die seicht erfassten verallgemeinerten Typen, mit denen sich so viele Genremaler begnügen, findet man auf seinen Bildern nie. Und das ist ein grosser Theil vom Geheimnisse seiner Beliebtheit. Der Besitz dieser beseelten Menschenschilderungen ermüdet

Ed. Grützner. Interieur

nicht. Wer »einen Grützner« hat, kann ihn immer sehen und wird daran so wenig müde, wie am Gesicht eines alten lieben Bekannten.

Unser Meister hätte sich längst schon sein Stoffgebiet auch noch nach anderen Richtungen des menschlichen Lebens erweitert, wenn er sich aber in der Hauptsache doch in einem engeren Kreise bewegen muss, so hat das liebe Publikum und der Kunsthandel die Schuld. Das ist nun mal nicht anders: statt dass ein Bilderkäufer froh wäre, von seinem Lieblingsmeister ein Werk zu besitzen, das gewiss kein Anderer neben ihm hat, bestellt er sich sicher ein Sujet, das der Künstler schon ein paarmal gemalt, woran er sich unter Umständen schon ganz müde gearbeitet hat. Will er einen Grützner haben, so muss es ganz gewiss ein Klosterbruder sein, der sein Weinglas im Licht karfunkeln lässt, will er einen Gabriel Max, so verlangt er eine blasse Dame, die ein paar grosse Räthselaugen irgend wohin ins Unbestimmte, muthmasslich in's Geisterreich richtet. Hat Einer einmal einen Sonnenuntergang über einem Dorfweiher gemalt, rechts eine alte Hütte, links ein Schweinestall, und hat er damit Erfolg errungen, so muss er für's liebe Publikum sein Leben lang Sonnenuntergänge über Dorfweihern, Hütten und Schweineställen malen, mit möglichst geringen Variationen noch dazu. Böcklin hat seine »Todteninsel« drei oder vier Mal malen müssen, seine »Villa am Meer« noch öfter, seinen Prometheus zweimal u. s. w. Ein Glück, wenn Einer so viel aus sich zu geben hat, dass er dabei nicht monoton wird. Grützner gehört zu diesen Glücklichen; ihm hat die kindliche Begeisterung der Menge, die immer das einmal Dagewesene und einmal Gelungene wieder verlangt, weiter nicht geschadet und er hat die Gabe, das Alte doch immer wieder mit anderen Worten zu sagen.

Er hat freilich, wie oben ausgeführt, auch selbst eine grosse Vorliebe für das klösterliche Leben — so weit es als Gegenstand seiner Malerei oder etwa als Gelegenheit zu einem scharfen Trunk im Klosterkeller oder Bräustübel in Betracht kommt. Den Maler ziehen da allerlei Dinge an: die durchweg malerischen Kutten der Mönche, ihre charakteristischen Köpfe, die pittoresken Innenräume der Klöster, die meist aus alter Zeit stammen und reich an malerischen Stillleben-Details sind u. s. w. Das Leben der Mönche, den Augen der gewöhnlichen Sterblichen in der Hauptsache entrückt, bietet ferner eine Fülle fesselnder Sujets. Grützner zeigt sie uns beim Beten, beim Studiren, beim Musiziren, bei allen erdenklichen häuslichen Verrichtungen, beim Brauen und Keltern und jeder Hantirung, die mit der Erzeugung von Wein, Bier und selbst Liqueur zusammenhängt und — ganz besonders gerne beim Trinken. An allen feuchtfrohen Stätten hat der Künstler von jeher ganz besonders gerne seine Staffelei aufgeschlagen und von der milden Heiterkeit eines rheinweinkostenden Kirchenfürsten im Purpurtalar bis zur stumpfen Verthiertheit des Schnapsbruders in der Winkelschänke hat er wohl alle menschlichen Zustände, die der Verkehr mit dem Becher mit sich bringt, in Bildern festgehalten.

Er, dem selber weise Mässigung als Grundbedingung für wahren und menschenwürdigen Genuss gilt, schildert die Trinker und Zecher aller Art mit so erlesener Meisterschaft, dass man ihn den Scheffel unter den Malern nennen könnte. Er hat selbst eine stille Andacht für jeden guten Tropfen und weiss sie auch in die Mienen seiner Mönchlein auf der Leinwand zu legen. Im wilden Uebermass malt er seine geistlichen und weltlichen Zecher selten, lieber im behaglich prüfenden Geniessen, in der Freude an Gottes Gabe — stamme sie nun vom Hopfen oder vom Rebstock her.

Ed. Grützner pinx.

Copyright 1897 by Franz Hanfstaengl

Eritis sicut Deus

Ed. Grützner pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl

Kein Tröpferl mehr!

Ed. Grützner. Interieur

Eduard Grützner hat in seinen zahlreichen Klosterbildern auch niemals den Clericis irgend was wirklich Böses nachgesagt, er ging nie weiter, als bis zu einem Scherz, den jeder vernünftige Pater und Frater mit Schmunzeln über sich ergehen liess. Und in fleissigem Verkehr mit Klosterherren aller Art hatte er Gelegenheit genug, sich Auskunft zu erholen, wie viel jene vertragen könnten in dieser Beziehung. Längst war er durch seine Klosterbilder beliebt und bekannt, als er immer noch in den Klöstern aus- und einging, als guter Freund dort galt, manchen guten Schluck dort mit den Gottesmännern that und manches schöne Stück von alter Arbeit für seine Sammlung nach Hause trug. Erst die letzten Jahre haben auch darin Aenderung gebracht. Der alte Schlag von wackeren Geistlichen, welche die Welt und einen Spass verstanden, hat anderen Typen vielfach weichen müssen, und das zelotische Kapläncheu, das in der Ordnung der Dinge gleich nach dem lieben Herrgott zu kommen vermeint und die leiseste Berührung seiner Person für ein Sakrileg hält, ist eine häufige Erscheinung geworden. Aber keine für Meister Eduards Pinsel.

Darum kommt jetzt der Künstler selten mehr über Klosterschwellen und er kann es auch verschmerzen. Selbst wenn er ein sehr grosses Bedürfniss nach dem Verkehr mit den Gesalbten des Herrn empfindet, hat er nichts zu entbehren, denn mancher treffliche Pfarrherr oder Prediger kommt

in sein Haus und trinkt mit ihm an gastlichen Abenden. Früher aber ging Grützner, wie gesagt, in bayerischen und tyroler Klöstern als stets gerngesehener Gast aus und ein und er hat eine Fülle von Material für seine Bilder daraus aufgesammelt. Pforten, die Allen verschlossen waren, thaten sich ihm auf und eine seiner merkwürdigsten Erinnerungen mag es sein, dass er es einmal durchsetzte, in einem durch strenge Clausur bekannten tyroler Frauenkloster mit der Frau Oberin Kaffee zu trinken; freilich nahm sein Töchterlein mit an der Invasion theil. Den Maler allein hätten sie doch nicht eingelassen.

In die Männerklöster kam man schon leichter und da war der Bruder Braumeister ein ebenso angenehmer als zweckdienlicher Vermittler. Durch seine Stellung kommt ein solcher ja ohnehin mehr mit den Weltkindern in Berührung und im Kloster spielt er eine Hauptrolle, wenn er auch kein hoher geistlicher Würdenträger ist. Sie hatten einmal einem ruhmvoll bekannten Braumeister eines bayerischen Klosters wegen irgend eines Excesses in Baccho eine Strafe diktirt. Kamen aber schön an bei ihm! Er erklärte, falls ihm nicht schleunigst Indemnität zu theil würde, werde er dem Kloster den Rücken kehren; er wisse Leute in München, die sich die Finger ableckten nach einem solchen Mann. Um Gottes Willen, riefen sie, nur das nicht! Und von einer Strafe war nicht mehr die Rede. Wenn sich's um einen so feinen Haustrunk handelt, schweigt auch die strengste klösterliche Zucht.

Mit Frater Jakobus, dem Braumeister des Benediktinerklosters auf dem ebenso bierberühmten als heiligen Berg Andechs am Ammersee, verband Grützner wirkliche Freundschaft und sie standen auf Du und Du. Da mag dieser manchen tieferen Blick in's Klosterleben gethan haben. Wenn der Maler das fast «historisch» zu nennende Bräustübchen betrat, so holte Jakobus nicht selten statt der «frischen Mass», die man ohnehin an dieser geweihten Stätte bekam, — den Obolus dafür legten die Gäste stillschweigend unter's «Bierfilzl» — eine allerfrischeste Mass vom Mutterfass. Das ist eine Ehre, die einem nicht so leicht zu theil wird in einer Brauerei. Nur ein Versprechen nahm der fromme Mann seinem weltlichen Freunde ab: dass dieser ihn nie auf einem Bilde verewigen solle. Grützner hat den Schwur gehalten und es mag ihm hart angekommen sein: einen echteren und liebenswürdigeren Charakterkopf für eine feuchtfrohe Klosterscene hat er nicht leicht wieder finden können.

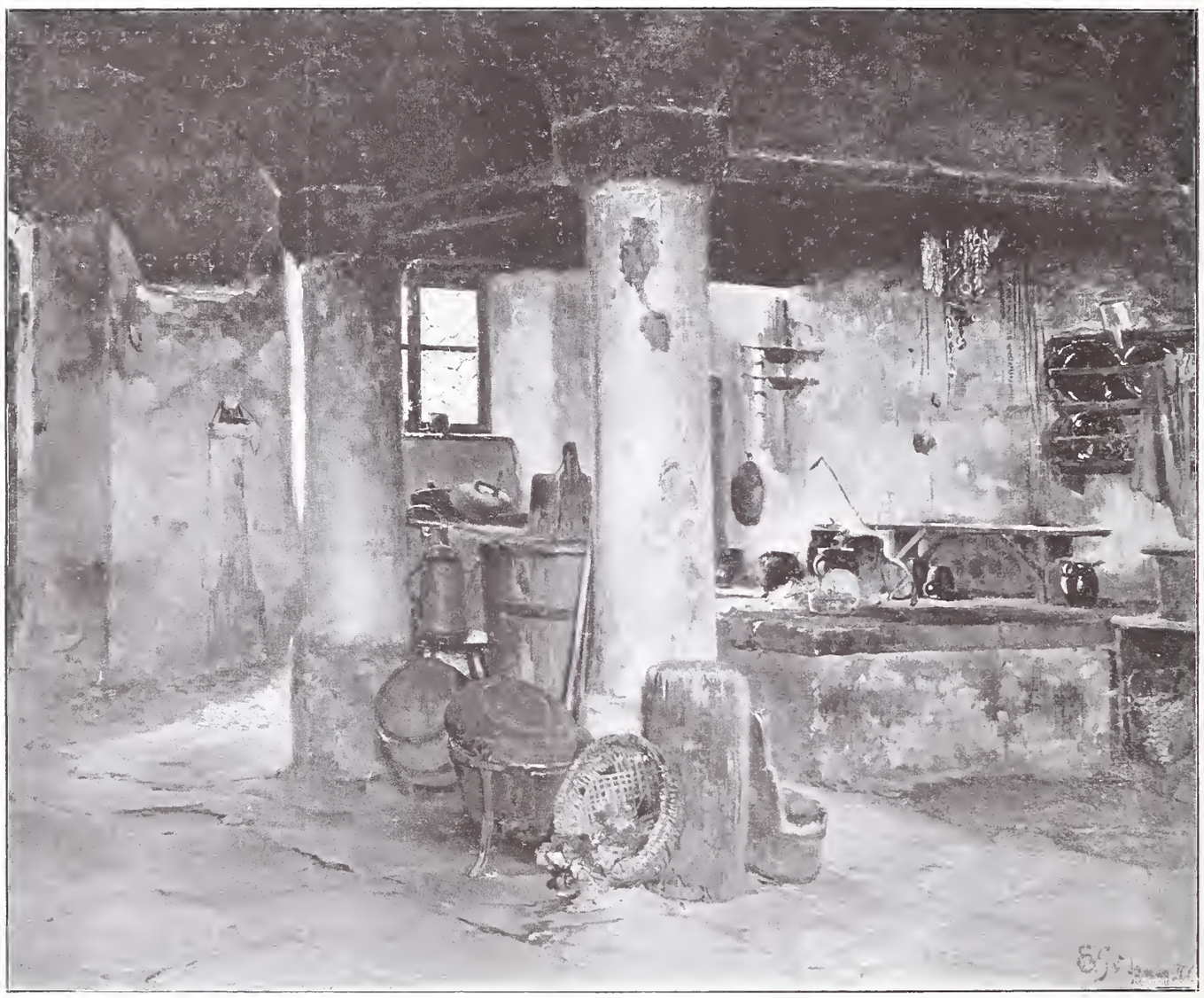
Auch mit anderen Klosterbrauherren stand er auf gutem Fusse. Zum Beispiel damals, als der Vatikan den Franziskanern noch nicht mit schnödem Verbot das Bierbrauen abgewöhnt hatte, mit dem Bruder Benedikt des Münchener Franziskanerklosters. Der Trank, den Benediktus braute, erfreute sich des vornehmsten Rufes in den bierkundigen Kreisen Münchens und eine kleine Schaar von auserwählten Bewohnern dieser Stadt durfte ziemlich regelmässig dort aus- und eingehen, Offiziere und Gelehrte, Künstler und Beamte und Bürger aller Klassen des Census. Wenn aber das Aveläuten anhub, dann mussten sich die, welche dort Labe fanden, auch zu einem Gebet entschliessen. Dass unser Künstler seine Andacht nur mit Händefalten markirte und nicht laut mitthat in dem sonoren Chor der Beter und Zecher, hat ihm der Frater Benedikt nie recht verzeihen können. «Das Aveläuten im Klosterbräustübchen» hat Grützner übrigens den Stoff zu einem seiner besten Bilder gegeben (gemalt 1875).

Nicht nur für künstlerische Vorwürfe zu den mannigfaltigsten Bildern wurden die Klöster für Grützner übrigens eine Fundgrube, auch noch, wie erwähnt, für was Anderes: für seine Alterthümersammlung. Gleich nachdem er seine ersten Bilder gut verkauft hatte, fing der junge Maler zu sammeln an — und heute pflegt er noch immer zu erwerben, was er an schönen Stücken bekommen kann. Sein Haus, das hoch überm Isarufer zwischen hohen Bäumen herausblickt, heimisch und abgeschlossen und allem Wagengerassel und Werktagsgetriebe so entrückt ist, dass hier zu jeder Stunde das Rauschen des grünen Bergstroms den Grossstadtlärm übertönt, dies Haus ist von oben bis unten ein Museum. Aber keines von denen, die vollgestopft mit kunterbuntem Zeug kaum Raum lassen, dass sich Eins dazwischen bewege; es ist behaglich in allen Winkeln, jedes der schön geschnitzten und eingelegten Möbelstücke dient noch zum gleichen Gebrauch, wie einst. Und darin ist Grützner's Haus, ganz abgesehen von den Seltenheiten, die es namentlich in gothischen Stücken enthält, — ein Unikum. Von den Betten und Schränken an bis herunter zu den kleinsten Gebrauchsgegenständen, zum Salzfass und zu den Leuchtern, ist Alles alt. Aber nichts wurmstichig, verbuckelt und verbeult etwa, Alles gut und kräftig und noch solid genug, ein paar weitere Jahrhunderte zu dienen.

Aus Eduard Grützner's Skizzenbuch

Viele von diesen schönen Dingen stammen aus Klöstern. Sie sind nicht etwa von ihres Werthes unkundigen Leuten verschleudert worden, sondern vollwerthig bezahlt — meist auf dem Wege des Tauschhandels. Das Glück des Sammlers bestand nur darin, dass er hier Sachen fand, die sonst überhaupt nicht mehr zu bekommen sind. Er gab den Mönchen dafür Gebrauchsdinge, deren sie bedurften, Wäsche oder gottesdienstliches Geräth u. s. w. Ein eigenes Glück, das scheinbar Unmögliche zu erreichen und die richtige Sammlerzähigkeit besitzt Grützner freilich auch. Einem Andern

wäre es wohl nicht gelungen, aus einer alten Kirche in — in Dingsda — ein paar prächtige alte Glasmalereien, Wappen eines berühmten deutschen Geschlechts zu erwerben. Ihm gelang es doch; im Jubel über seinen Fang und aus Angst, die schönen Stücke fremden Händen anzuvertrauen, hat er sie, so schwer sie waren, höchsteigenhändig ein paar Stunden weit nach Hause getragen. Jetzt blinkt und funkelt im behaglichsten Winkel seines Münchener Heims die Sonne durch die bunten Gläser. Die Grützner'sche Sammlung ist umfangreich genug, dass sie auch die prächtige Villa von oben bis



Ed. Grützner. Interieur

unten füllt, die sich der Meister in Tirol erbaut hat. Wer seine Gastfreundschaft da geniesst, kann in den Fremdenzimmern seine Sachen in prächtige Rococokommoden stecken oder in stattliche Renaissanceschränke hängen, kann eine feinfarbige alte Seidendecke von seinem Bett ziehen oder den Blick an altem Ziergeräth ergötzen, das an Wänden und auf Tischen prangt. Nicht blos altes Geräth allein, auch manches gute alte und neue Bild ist des Künstlers Eigen und er hat auch da sein Geschick im Erreichen des Unmöglichen gezeigt, z. B. von seiner letzten Reise nach Italien aus einer bekannten Galerie einen wundervollen Madonnenkopf von Salvi nach Hause gebracht. Von Neueren hat er

Ed. Grützner. Studie

u. A. süperbe Spitzweg's und er hat den tiefinnigen, aber etwas weltfremden Meister nicht übel über's Ohr gehauen, als er die Bilder von ihm kaufte. Nämlich: damit der übermässig bescheidene Spitzweg ihm nicht einen gar zu kleinen Preis für die Bilder mache, hat er ihm vorgemacht, sie gehörten für irgend einen reichen Engländer oder sonst Einem, dem das Bezahlen nicht weh thäte. Spitzweg ist nicht wenig erschrocken, als er die seiner Ansicht nach viel zu hoch bezahlten Bilder in der Stube des Freundes hängen sah.

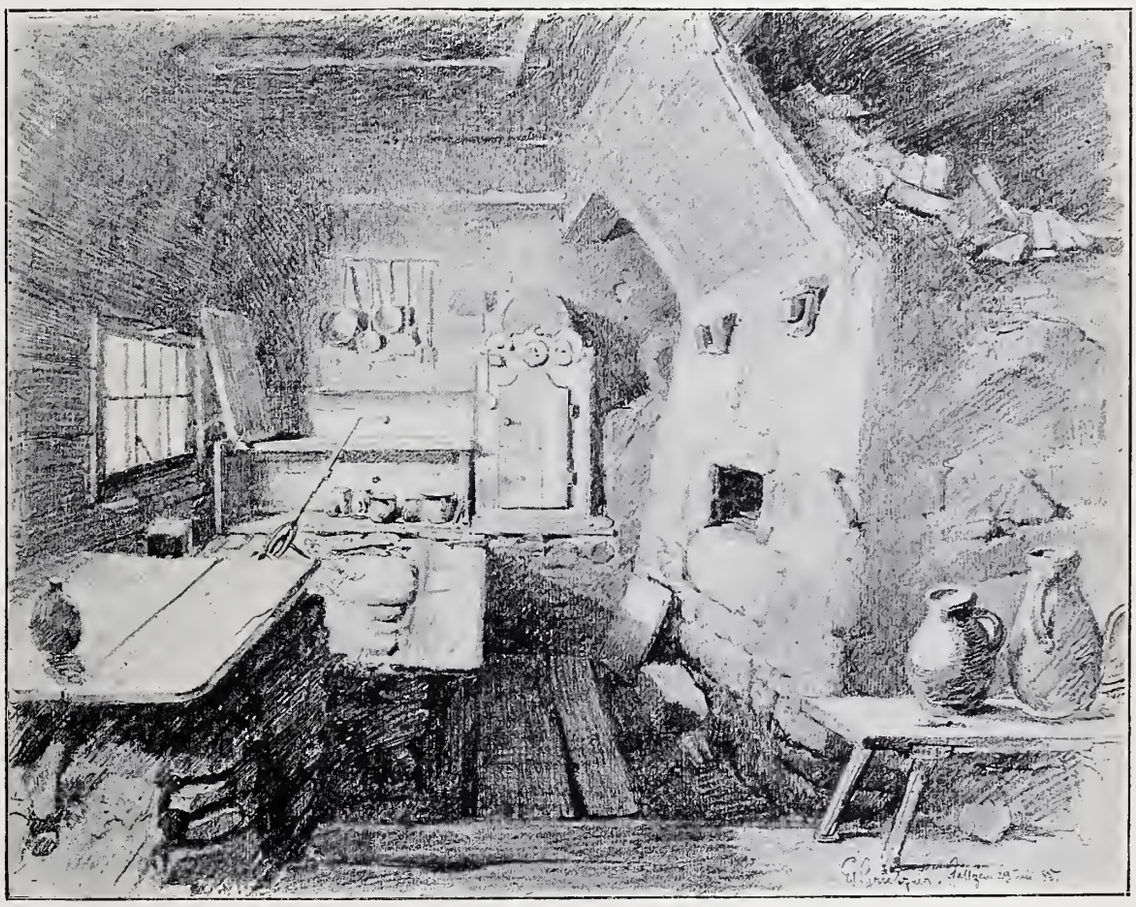
An den Erwerb gar manchen Stückes der Grützner'schen Sammlung knüpft sich so eine Erinnerung, die den Meister lächeln machen mag, wenn er das Kunstwerk oder Geräth ansieht. Hier ist ein prächtiges gothisches Dreiflügelbild, gemalt und geschnitzt, das er einst missachtet auf dem Dachboden eines Klosters gefunden; dort gegenüber steht altes eichenes Chorgestühl von der schlichten, kernigen Gothik, wie sie die Münchener Liebfrauenkirche aufweist — und richtig: die Stühle stammen auch daher. Fromme und verständige Hände haben diese schmucklosen Geräthe aus dem Dom entfernt und heute funkelt und gleisst dort aus allen Ecken der bunt und «geschmackvolle» Prunk, den die Anstalten für kirchliche Kunst liefern. Heute stehen die alten Chorstühle im «Kirchenzimmer» des Grütznerhauses, neben etlichen Prachtstücken von Möbeln mit gothischem Masswerk in Flachschnitzerei; z. B. ist da ein wunderschöner Katheder mit Baldachin, Arbeit aus bester Zeit und eine hohe gothische Schiebladenkommode, gefüllt mit köstlichen alten Stoffen — Stücke, die wohl Unika heissen dürfen.

Ein anderer Raum neben dem «Atelier» ist als Bibliothek eingerichtet — des Doktor Faustus Zelle mag nicht viel anders ausgesehen haben. Von allen Wänden, aus allen Winkeln grüssen alte und eigenartige Dinge in diesem Hause, jeder Blick trifft auf etwas Schönes und das charakterisirt so recht des Künstlers innerstes Wesen. Sein Heim wie sein ganzes Leben hat er sich so einzurichten verstanden, dass ihm das widerwärtig Alltägliche, das Banale und Nüchterne so weit wie möglich entrückt ist. Mit solchen Absichten muss einer entweder ein Einsiedler werden oder ein Lebenskünstler von allerfeinster Art. Und ich meine, den Letzteren haben wir in Grützner neben dem Maler noch ganz besonders zu bewundern; dies ist das Element, das ihn jung erhält, auch in seiner Kunst. Beatus ille, der's fertig kriegt, sein Haus so zu bestellen, dass er mit seiner Thür das ganze dumpfe und öde Geräusch des Werktags, all den Wirrwarr, den die Jagd nach dem Erwerb mit sich bringt, von sich abschliessen kann, der so weit vom Ufer gebaut hat, dass die trüben Wogen weltstädtischen Lebens nicht an seine Schwelle spülen und der doch geniesst, was es an Schönem in Heiterkeit zu geniessen gibt. Das ist unserem Meister gelungen. Ihm ist all' das Garstige fremd geblieben, das der wilde Concurrenzkampf im heutigen Künstlerleben sonst zu Tage fördert. Dieses Geschrei von Cliquen, dieses Intriguiren und Miniren, das die fröhliche Kunst, die ein Paradies des Wohlwollens sein sollte, zum Tummelplatz der wüstesten Leidenschaften macht. Was ficht's ihn an? Die Zeit, die sie zu ihren Intriguen verbrauchen, verwendet er zum Schaffen und während die Anderen in hitzigen Debatten und Sitzungen sich die Köpfe erwärmen, erörtert er vielleicht in seinem kühlen Kneipstübchen mit etlichen guten Freunden, ob der weisse Terlaner in seinem Keller oder der rothe Kalterer Seewein eines braven Mannes Vertrauen mehr verdiene. Und diese Ruhe, die er um sich schuf, hat ihm die Möglichkeit gegeben, seine Arbeit zu treiben, dass sie ihm nie zur Last werden kann. Er schafft viel, aber in kurzen Stunden und es bleibt ihm Zeit genug, zu leben. Während der regelmässig eingehaltenen Arbeitsstunden gelangt kein Störer in Grützner's Atelier. Und im Uebrigen ist sein Haus das gastlichste, das es gibt.

Selbst das, was jedem Künstler zu Zeiten die Harmonie seines Lebens ein wenig stört, berührt Grützner weniger als irgend einen Andern: der Erwerb. Die Kunsthändler bewerben sich um seine Bilder schon, wenn sie kaum untermalt sind. Die einzige Unannehmlichkeit, welche die Käufer ihm bringen, ist die, dass sie mehr von ihm haben wollen, als er malen kann. Oder malen mag. Denn über die gewohnten Arbeitsstunden, die ihm das Schaffen als Freude und nicht als Zwang empfinden lassen, geht der Künstler nicht hinaus um schnöden Mammons Willen. Raubbau treibt er nicht an seiner Kunst. Auch seine behagliche Sommerruhe mag er sich nicht verkürzen lassen. Nur hin und wieder nimmt er dort den Pinsel in die Hand oder zeichnet mit flüchtigem Stift einige besonders charakteristische Köpfe aus jener Landschaft in's Skizzenbuch.

Zu den bezeichnendsten Aeusserungen von Eduard Grützner's Schönheitsbedürfniss und Lebensfreudigkeit zugleich gehört auch die intime Fühlung, in der er seit jeher mit dem Theater und seinen Künstlern steht und seine tiefgehende Kenntniss grosser Werke dramatischer Dichter. Eine Reihe von den bedeutendsten Werken des Künstlers dankt diesen Neigungen ihr Entstehen: so hat er aus Goethe's «Faust» die Scene in Auerbach's Keller gemalt und den Meister Mephistopheles allein in

verschiedenen Variationen; in diesen Kreis gehört auch die Darstellung einer Scene hinter den Coulissen, wo Mephisto mit einer Tänzerin schäkert. Im letzten Jahre entstand die Schülerscene im «Faust», welche der Leser auch in diesem Hefte abgebildet findet — die Herren Theatermaler mögen sich diese malerische Studirstube einmal ansehen. Der zahlreichen Falstaffbilder, von denen ebenfalls eines hier zu finden ist, haben wir schon Erwähnung gethan. Der feiste Sir John ist eine Lieblingsfigur Grützner's geworden. Um die Mitte der siebziger Jahre entstanden die berühmten grossen Falstaff-Cartons, die sich im Besitze des Museums zu Breslau befinden — sieben Stück. Auch eine grosse englische Prachtausgabe von Shakespeare's «Heinrich IV.» hat Grützner mit zahlreichen Zeichnungen geschmückt; in seinem Atelier hängt ein schönes Silberrelief mit Shakespeare's Kopf — eine Ehrengabe seiner Bewunderer in England.



Ed. Grützner. Interieur

Dem Theaterleben im Allgemeinen ist eines der prächtigsten Bilder unseres Meisters gewidmet, das sich heute in der Mannheimer Gemäldesammlung befindet: «Schauspieler vor der Vorstellung». In wundervoller Charakteristik schildert er uns hier eine Truppe reisender Comödianten, die sich für eine Vorstellung «Heinrich IV.» zurecht macht. Die Porträts von Haase, Rüthling, Kindermann u. A. sind in dem Bilde zu finden, das so viel interessante Charakterköpfe aufweist, als es Personen enthält. Auch das humorvolle «Bauerntheater» sei hier eingereiht. Es schildert eine ähnliche Scene wie das vorige Bild, aber es sind derbe Söhne und Töchter der bayerischen Berge, die's hier «dilettirt, den Vorhang aufzuziehen».

Die Klosterbilder Grützner's und die andern, die sich auf die weltliche Clerisei und Aehnliches beziehen, sind so zahlreich, dass nicht einmal eine einigermassen vollständige Liste hier aufzuzählen ist. Der «Klosterbrauerei» wurde schon Erwähnung gethan, ebenso des ersten Mönchsbildes von

Eduard Grützner, das in verschiedenen Variationen gemalt wurde. Eine ganze Serie von Bildern behandelt — nicht das wilde Zechen, sondern die milde Freude an Gottes Gabe. Von diesen «Weinproben» sei namentlich derer Erwähnung gethan, die den Titel «Goldklar!» führt und zweimal gemalt ist. «Bei Hochwürden zu Tisch» zeigt uns die behäbige Sonntagstafel eines Weltgeistlichen. «Nach schwerer Sitzung» und «Angeheitert» schildert weinselige Weltkinder, die trunkfesteren Mönchen gegenüber den Geistern des Weines schmählich unterlegen sind. Eine Anzahl von Bildern stellt schlechthin zechende Mönche in allen Kuttenfarben dar, ohne weitere Pointe; immer aber sind sie so harmlos liebenswürdig erfasst, dass wohl nur ein sehr Unverständiger darüber beleidigt sein könnte.

Aus einer der hier nachgebildeten Studien Grützner's mag der Leser der «Kunst unserer Zeit» ersehen, wie pittoresk eine Klosterbibliothek in Wahrheit aussieht. Natürlich hat Jener denn auch gar manche Szene in dieses malerische Milieu verlegt: «In der Klosterbibliothek», «Ein pikanter Klassiker» u. s. w. Allerhand studirende Klosterherren in schönen anheimelnden Stuben kommen dazu. Die foliantenüberladenen Tische, das alte Getäfer und Geräth hat Grützner immer mit ganz besonderer Liebe ausgeführt, wie denn überhaupt das Malen von Stillleben, von Stoffen in grossem und kleinem Format von ihm mit ganz besonderer Meisterschaft geübt wird. Zu den Klosterbildern gehören noch: «Sepp's Schnaderhüpfln» «Klosterschäfflerei», «Der Klosterhecht» und ein anderes grosses Bild aus der Klosterküche, «Fasttag», oder ähnlich genannt, «Rasiertag im Kloster», «Kneipcollegium», «Klosterkegelbahn» und «Keinen Tropfen mehr», zwei Bilder mit zahlreichen Porträts bekannter Münchener Persönlichkeiten, «Einst» und «Jetzt», zwei prächtige Pendants, von denen eins einen kunstübenden Mönch früherer Zeit darstellt, das zweite aber einen anderen Klosterbruder, der mit dem Tüncherpinsel ein altes Freskobild zerstört. Es liegt ein gewisser grimmiger Humor in dem zweiten Bilde, indem der Künstler seinem gerechten Zorn darüber Luft macht, dass oft gerade in Klöstern die köstlichsten Werke alter Kunst durch rohen Unverstand zu Grunde gerichtet wurden. «Zu Ehren seiner Eminenz» zeigt musicirende Mönche u. s. w. u. s. f. Die Darstellungen einzelner Brüder, welche mit Wein oder Bier, mit Beten oder Lesen, mit stiller Beschaulichkeit oder irgend einer Hantirung, z. B. Flickschneidern, beschäftigt sind, weiss Grützner wohl selbst nicht mehr zu zählen. Feuchtfröhlich sind die Meisten, doch gleicht Keines ganz dem Andern; selbst dann wiederholt sich der Künstler nicht «wörtlich», wenn er im Auftrage eines Liebhabers ein Bild zum zweiten Male zu malen hatte. So sind auch die zwei Varianten der «Versuchung des heiligen Antonius» in allen Einzelheiten verschieden. Die Neuere (1895) davon ist hier abgebildet, die Andere, welche den Asketen als Greis und nicht wie hier als jüngeren Mann zeigt, ist 1887 entstanden und ist im Besitze des Grossherzogs von Sachsen-Altenburg. Der Künstler selbst sagt, dass ihm dieses Bildes Vollendung die grösste innere Befriedigung in seinem ganzen Schaffen gewährte. Zur Zeit, da diese Zeilen in die Presse gehen, steht auf Grützner's Staffelei wieder ein grosses Mönchsbild, das ein Concert in einem Bibliotheksaal darstellen wird.

Zu den «frommen» wenn auch nicht klösterlichen Bildern des Meisters gehört Eines, das zugleich seinen allervollendetsten Werken beizählt: das Bild der heiligen Nothburga, für ein Bildstöckel in Tirol gemalt. Grützner's Villa in Rothholz über dem Innufer bei Jenbach steht am Fusse des

Ed. Grützner pinx. Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl

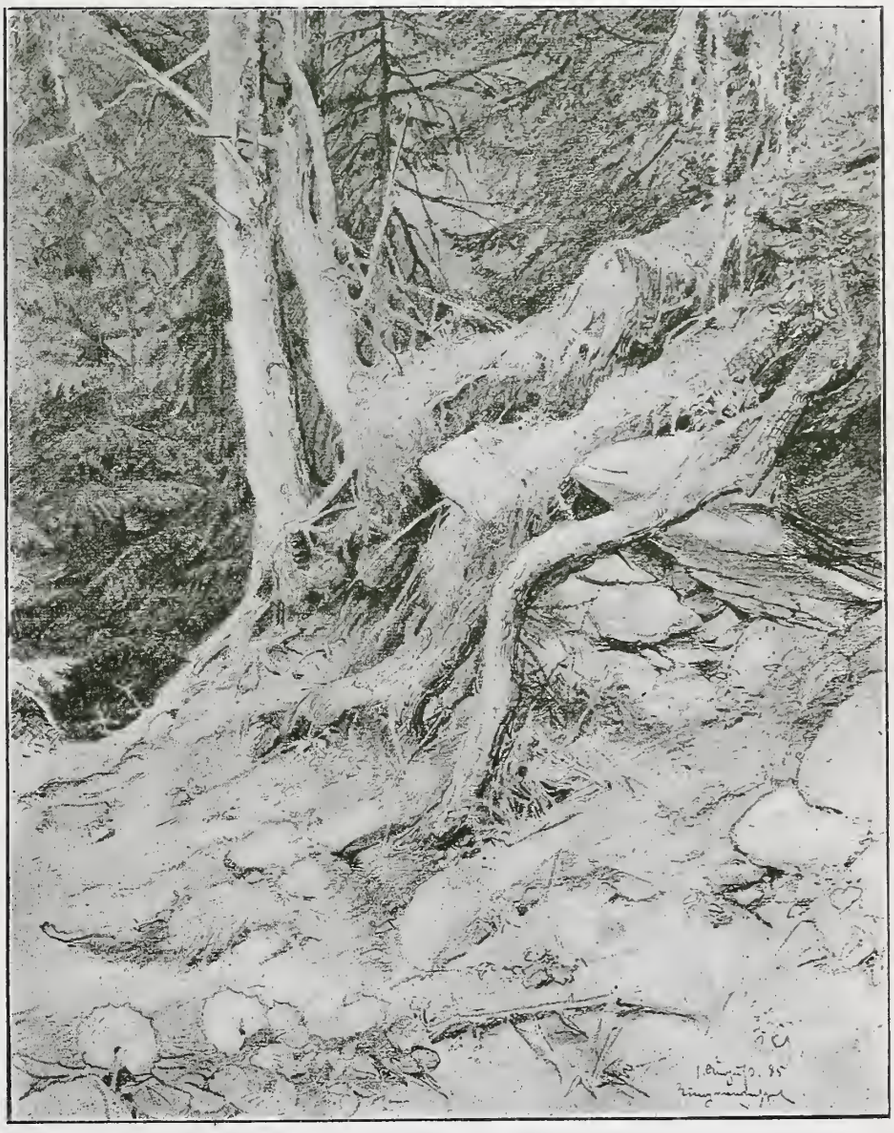
Die Wilderer

Ed. Grützner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Fächer

tannenumrauschten Berges, der die Rottenburg trägt. Und in dieser Burg soll die Heilige als Magd gehaust und sämmtliche Unbilden, welche die Dienstbarkeit unter einem richtigen Hausdrachen mit sich bringt, mit Engelsgeduld ertragen haben. Die Burg, die heute dem Bischof von Brixen gehört, hat Grützner gepachtet; sie enthält noch einige primitive aber schattige Gemächer, in denen sich ein frisches Glas rothen Tirolers nicht übel trinkt. Am Fusse des Burgberges nun hat der Maler vor etlichen Jahren den Rothholzern ein Bildstöckel mit dem Bilde der in Tirol sehr populären Heiligen errichtet, wie sich sobald nicht wieder Eines finden wird, ein Kunstwerk, das in seiner Intimität und Lieblichkeit an Holbein gemahnt und zudem einen prächtigen Volkstypus verkörpert. Die Frauensleute, die mit allerhand Anliegen zu der kleinen Kapelle auf der Rottenburg wallfahrten, knieen gerne zuvor im Gebet vor dem anmuthigen Bilde der heiligen Magd; wenn das einmal ein wenig die Patina des Alters hat, wer weiss, ob es nicht noch Wunder thut. Der Boden in Tirol ist solchen geheimnissvollen Dingen ja recht günstig und Nothburga selbst hat Wunder genug gethan. So warf sie, als das Aveläuten sie bei der Arbeit überraschte, die Sichel in die Luft und die blieb da hangen, und auch das Rosenwunder der heiligen Elisabeth soll sie mit geringer Variation copirt haben.



Ed. Grützner. Studie

Wird im Vorigen von einer Verwandtschaft mit Holbein gesprochen, so sei erwähnt, dass noch ein paar kleine Arbeiten des Künstlers, für den im Uebrigen die alten Meister zum Anschauen und nicht zum Nachmachen da sind, auf solchen Ehrentitel Anspruch haben, wie die Bildnisse seiner Gattin und seiner Tochter, sprechend ähnlich und wunderbar beseelt.

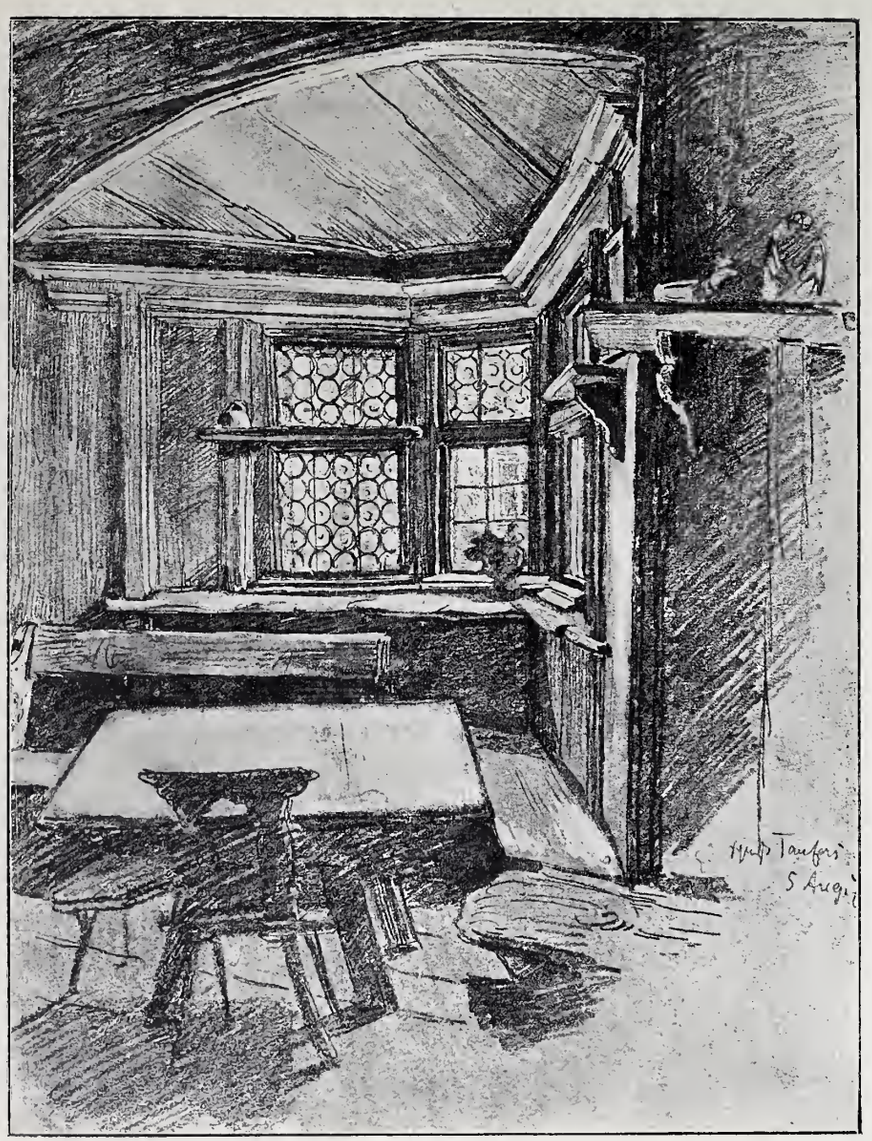
So wenig als die Klosterbilder lassen sich die ausschliesslich «weltlichen» Werke unseres Meisters mit nur annähernder Vollständigkeit hier aufzählen. Da ist der humorvolle «Sonntagsjäger», «Einfädeln», «Auf der Pürsch», «Schwere Wahl», «Wilderer» und zahlreiche andere Weidmannsbilder,

da sind die köstlichen Typen der «Drei Münchener», «Sepp's Schnadahüpfln», das dreitheilige «Bier, Wein, Schnaps» (den Wein repräsentiren allerdings wieder zechende Klosterherren), da ist die, wie erwähnt, mit vollendeter Realistik gemalte «Branntweinschenke» mit den erschreckend wahren Typen verkommener Alkoholiker, da sind verschiedentliche vergnügte Landsknechte u. s. w. u. s. w. Gar oft hat der Künstler auch Laienvolk und Cleriker durcheinander gemengt, wie in seinem «Falstaff im Kloster», «In der Klemme» etc.

Verhältnissmässig selten ist auf Grützner's Bildern das Weib zu finden. Das mag ja zunächst an seinen Stoffen liegen; sicher ist die Ursache aber auch darin zu suchen, dass er nichts Anderes als lebendige Menschen malen mag, keine conventionellen Typen, wie sie ungezählte Genremaler, wenn sie vom Kapitel «Weib» erzählen, uns in zuckersüsser «Allerliebstheit» vorführen. Solche Dämchen passen nicht zu Grützner's Art und die Art, die er gerne malen mag, passt vielfach nicht zu seinen Bildern. Wer aber zweifelt, ob Grützner Frauen malen kann, betrachte einmal seine «Versuchung», seine Darstellung des Dortchen und anderer Shakespearegestalten, die kernfrische, gesunde Charakteristik seiner Bauernmädchen, Kellnerinnen u. s. f. Auch ein grösseres Bild aus einem Frauenkloster, Nonnen, die einen Altar für den Festtag schmücken, haben wir von Grützner's Hand zu sehen bekommen, aber es hatte nicht das volle, kräftige Leben seiner Mönchsbilder. Und ganz natürlich: es ist ein Ding der Unmöglichkeit, eine grössere Anzahl von Frauentypen im Nonnenkleid, das ja allen individuellen Charakter unterdrückt, in so scharfer Charakteristik auseinander zu halten, wie eine gleiche Zahl unterschiedlicher Männerfiguren. Man müsste die Charakteristik bis an die Grenze der Caricatur treiben, die man beim Zeichnen männlicher Köpfe auch ruhig einmal streifen mag. Die Frau verträgt dergleichen nicht. Ihr Reiz ist Heiterkeit, nicht derber Humor, sie ist schön, wenn sie lächelt, nicht wenn sie lacht.

Grützner's Modelle? Auch von denen liesse sich mancherlei erzählen. Seine Bekannten hat er, soweit sie irgend malerisch verwerthbar waren, vielfach in Bildern verewigt, waren es nun Künstler oder Generäle, Schauspieler, Sänger, Architekten, Kaufleute, oder sonst was. Neben den Berufsmodellen holte er sich manchen drolligen Typus frisch weg von der Strasse, von der Schenke und so manche Urmünchener-Figur hat ihn mit grossem Stolze wiederholt gesessen, ob er gleich nicht im Rufe steht, zu «schmeicheln». Seine Jägerfiguren, Leute mit sonnenbraunen Gesichtern, mit Falkenaugen und schnittigen, markanten Zügen, nimmt er sich in Rothholz direkt aus dem Wald und an Regentagen, wo draussen nicht gut sein ist, sitzt dann der halbwilde Holzknecht oder Waldhüter in des Malers kleinem Sommeratelier und wundert sich, was dieser wohl Schönes an ihm, dem alten verwetterten Loder finden mag.

Sonst malt Eduard Grützner, wie gesagt, den Sommer über wenig. Lieber geniesst er in behaglicher, freilich nur äusserlicher Müssigkeit die erquickende Stille der Landschaft und saugt die wundervollen Schönheiten der Landnatur in sich auf. Sein Park, in dem jeder Strauch und Baum zu sehen ist, der in der Heimath gedeiht, gibt ihm leichte und schwere Arbeit in Fülle. Jeden Stamm, der dort steht, bis auf ein paar riesige alte Fichten, hat er selbst gepflanzt. Jeder wuchernden Hecke schreibt seine Hand die richtige Form vor. Aus einer wüsten Grashalde hat er so ein Landschafts-



Ed. Grützner. Studie

Ed. Grützner. Studie

paradies geschaffen, in dem man auf jeden Schritt neuen, abwechslungsreichen Bildern, neuen Annehmlichkeiten und Reizen begegnet. Das geräumige Haus umgibt zu allen Jahreszeiten der üppigste Blumenflor. Gaisblatt und Kletterrosen, Glycinien und Wein ranken sich bis zum Dach hinauf in unerschöpflicher Fülle und der Garten um's Haus strahlt in den buntesten Farben in der Rosenzeit, wie im Herbst, wo die Sonnenblumen und wuchernden Astern sein Gewand in der herrlichsten Pracht erscheinen lassen. Dieses Tiroler Heim ist auch ein Kunstwerk Eduard Grützner's, keins seiner schlechtesten noch dazu und überdies Eines, aus dem der Mensch Grützner am Allerdeutlichsten spricht.

Dass seine grossen Erfolge übrigens Andere oft nicht schlafen lassen, kann man sich denken. Nicht viele Maler wurden je so systematisch nachgemacht, wie er, mit allem möglichen Raffinement wurden ihm seine Modelle wegstibitzt, seine Klosterszenen nachgemalt — aber schlecht genug. Es wäre für den, der den Künstler nicht ganz sollte würdigen können, recht lehrreich, eine solche matte Copie neben dem Original zu sehen, wie da die Feinheit der Ausführung zur charakterlosen Glätte wird, das Lachen zum Grinsen, der Humor zur Fratze. Drüben im Lande der Dollars treiben sich genug von Stümpern bemalte Brettchen herum, die auf dem Weg über das grosse Wasser ihre Namen gewechselt haben und jetzt «Ed. Grützner» heissen. Manche dieser Nachahmer waren unverfroren genug, den Modellen, die sie dem Künstler weggeschnappt, auch noch aufzutragen, sie sollten sich die echten Kutten und alten Gewänder verschaffen, in denen sie Grützner gemalt. Das ist doch beinahe schon so, als ob ein Falschmünzer ins Münzamt schickte mit der Bitte, man möge ihm dort seine Zinnplättchen zu Thaler prägen.

Dem Künstler haben die Concurrenten, die so gerne auf seinem Acker pflügten, weiter nicht geschadet — weder an seinem Ruf, noch an seinem Humor, noch an seiner fast beispiellosen Popularität. Es ist damit, wie mit dem Wein: Was immer auf der Welt an gefälschtem Nass unter der Marke Niersteiner oder Liebfrauenmilch getrunken werden mag — der echte Wein verliert darum weder an Köstlichkeit, noch an Werth.

Was sollen wir hier noch von Eduard Grützner erzählen. Dass er auch in der Kunst, Mensch zu sein, in jeder Form Meister ist, dass seine Tage im schönen Gleichmass hinfliessen in wohlthätigem und gesundem Nebeneinander von Arbeit und Freude, ward schon gesagt. Dass er mit Stolz von sich sagen kann, seit seinen ersten grossen Erfolgen habe er in seiner Kunst und seiner Beliebtheit, als deren Gradmesser der Kunsthandel gelten mag, keine Einbusse erlitten, ist ebenfalls schon festgestellt. Dass die spielende Leichtigkeit des Schaffens bei ihm nicht abgenommen hat, dass er trotz reicher Production, trotz dem Zwange, sich stofflich in gewisser Einschränkung zu halten, nicht flacher, nicht gleichgültiger, nicht liebloser in seiner Kunst geworden ist, dass er sich, obwohl die Nachfrage nach seinen Bildern selbst sein reiches Schaffensvermögen weit übersteigt, sich nie zum pietätlosen Ausbeuter verleiten lässt, sei noch einmal betont. Elf Andere unter Zwölfen im gleichen Fall liessen sich wohl das Gegentheil nachsagen und hätten sich dann auch längst ausgegeben. Er aber schafft fröhlich weiter, unbeirrt und mit alter Frische, immer er selbst.

PETER JANSSEN

Es liegt auf der Hand, dass die grossartigen Umwälzungen in der deutschen Kunst während des letzten halben Jahrhunderts ein verkleinertes Spiegelbild in jeder der deutschen Kunststätten gefunden haben, ein Spiegelbild, das je nach der Bedeutung des Ortes, mehr oder weniger getreu jene Strömungen und den unleugbaren Aufschwung der deutschen Kunst, insbesondere der Malerei, wiedergiebt. Es ist ebenso begreiflich, dass im Laufe eines Zeitraums, der kaum ein Menschenalter umspannt, zahlreiche schaffende Männer von den fluthenden, vorwärtsdrängenden Wogen überholt worden sind und sich heute einer Zeit gegenüber sehen, die sie nicht verstehen, und die sich ihrer nur mühsam noch erinnert. Wenn in den secessionistischen Bewegungen der letzten sechs Jahre eine Generation über eine andere, nicht viel ältere, zu triumphiren scheint, so ist es vollkommen richtig, wenn letztere sich damit tröstet, dass sie es in ihrer Jugend ebenso gemacht habe. Ein Menschenalter in der Kunst ist in diesen Tagen eben kein Menschenalter mehr lang, und nicht der alte Künstler ist es, der von der vorwärtsdrängenden Jugend überholt wird, sondern nur zu oft der im besten Schaffensalter Stehende, der kaum von seinem letzten Siege sich ausgeruht hatte.

Peter Janssen
geboren am 12. Dezember 1844

Aber es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen, und es ist immer noch weit bis zu den Sternen. Schneller als ehemals wendet sich das Rad der Kunst, aber schneller auch kehrt es zum früheren Standpunkt zurück und um in den Kreisen, die es zieht, die aufwärtsführende Spirale zu sehen, bedarf es keineswegs eines unsterblichen, sondern nur eines aufmerksamen Auges.

Denn ist es ungerecht, in dem heissen Vorwärtsstreben, das sich allerorts, wo man Kunst pflegt, bemerklich macht, nicht ein wirkliches Fortschreiten sehen zu wollen, so ist es freilich thöricht, in jeder Ausgeburt der erhitzten Phantasie jedesmal das nunmehr endlich glücklich erreichte, einzig Wahre zu erblicken, um es gleich darauf fallen zu lassen und in schnellerem Vergessen und Missachten des eben Gewonnenen nach immer anderen Früchten zu greifen, und die letzten für die besten zu halten. Sicherlich ist in den letzten 50 Jahren die deutsche Kunst schneller vorwärts gegangen, als je zuvor und

die Kunststadt am Rhein spielt in diesem Fortschreiten ihre eigene und nicht unwichtige Rolle. Von Cornelius zu Rethel scheint es wie ein Jahrhundert. Hier stehen zwei Weltanschauungen einander gegenüber. Von Schadow zu Bendemann war es der normale Aufstieg des akademischen Malerthums, aber Bendemann, der bis in die neue Zeit des überschnellen Fortschritts hineinlebte, hatte es schon nicht mehr vermocht, sich dem Verständniss des Neuen und Neuesten zu erhalten: zu viel war in den Jahren seines Schaffens entstanden, ergriffen und wieder fallen gelassen worden. Nur wenigen Künstlern in ganz Deutschland, die an der Wende des halben Jahrhunderts geboren sind, ist es überhaupt beschieden, sich am Ende dieses Jahrhunderts noch auf der Höhe zu zeigen. Einigen gelang es nur desshalb, weil sie in der Jugend ihrer Zeit voraneilten und bis zum Mannesalter das karge Brod der Verkannten, und das ist nicht besser als der Verbannten, essen mussten. So Böcklin, Hans Thoma und der vornehmste, dessen Zeit noch immer nicht gekommen scheint, obwohl er der älteste ist, Feuerbach. Ganz Wenige aber sind es, die in der Jugend sich an die Spitze stellten und noch heute bei dem eiligen Sturm die Führung nicht aus der festen Hand gegeben haben, und dieser Wenigen Einer ist der Maler, dessen Werk die nachfolgenden Blätter gewidmet sind, Peter Janssen.

Freilich ein mehr äusserer Umstand darf nicht übersehen werden, der das Verdienst einer so langen und unbestrittenen Führerschaft — nicht schmälert, aber sie in etwas auch aus sachlichen Gründen erklärt. Peter Janssens Feld ist die Monumentalmalerei, die Mauermalerei, wie die Belgier sagen, und dieser Zweig der Kunst ist aus natürlichen Gründen den Tagesströmungen nicht so unterworfen, wie die Staffeleimalerei: andererseits ist er aber auch wie kein anderer geeignet, den Fortschritt oder Rückschritt in der Kunst eines Volkes oder eines Meisters in grossen und unverkennbaren Zügen zu zeigen. Schon die Länge der Zeit, die eine monumentale Arbeit in Anspruch nimmt, die zwingende Nothwendigkeit zu Vorarbeiten, welche die Staffeleimalerei gelegentlich entbehren oder sogar für schädlich halten zu können glaubt, nöthigen den Monumentalmaler zu einer Selbstzucht, die den Stürmern und Drängern zu ihrem eigenen Schaden nur zu oft abgeht.

Ist so die monumentale Kunst gewissermassen das Rückgrat der Malerei, so wäre es nur zu wünschen, dass, wie es in der goldenen Zeit der italienischen Renaissance der Fall war, allen unsern Figurmalern hier und da Gelegenheit geboten wäre, auf grossen Flächen in architektonisch gegebenen Rahmen Entwürfe auszuführen, und nicht in der grössten Mehrzahl ausschliesslich auf das Staffeleibild beschränkt zu bleiben. —

Peter Janssen wurde am 12. Dezember 1844 in Düsseldorf geboren, als erster Sohn des Kupferstechers T. W. Theodor Janssen, der zum Studium der Malerei aus seiner Heimath Ostfriesland hierher gezogen war, aber durch die Umstände sich veranlasst gesehen hatte, statt der Malerei, die, damals noch in der Blüthe der Linienmanier stehende Kupferstecherkunst zu pflegen. Wie sehr aber das malerische Element in dem Vater schon vorwog, das bewiesen die Stiche, die er ausführte, die in jener trockenen Zeit schon eine farbige Wirkung erreichten, welche seine Blätter auch heute, in den Tagen der wieder erwachenden Malerradirung, noch auszeichnen. Die Wiedergabe des berühmten «Examen des Candidaten Hieronymus Jobs» nach dem Bilde seines Schwagers Hasenclever wird, und nicht bloss als die hervorragendste Leistung der Kupferstecherei zu jener Zeit, für immer ihren Werth behalten.

Peter Janssen. Hermannsschlacht (Fragment), Crefeld

So war der Vater denn wie kein anderer und wahrscheinlich mit grösserem Erfolg, als die späteren Lehrer, der erste und berufenste Leiter des Knaben, der schon ausserordentlich früh ein hervorragendes Talent zeigte. Friedrich Pecht erzählt von einem Blatte, das der Dreijährige entworfen hat, und das in seiner Eigenart allerdings merkwürdig genug die Richtung andeutet, welche das Schaffen des reifen Künstlers genommen hat. Es war ein Bild des sterbenden Grossvaters, der dem am Bette stehenden Arzte die Zunge zeigt. Aber hinter Beiden steht der Engel, der die Seele des Gestorbenen in den Himmel leiten soll. Also schon damals jene naive, fast herbe Naturbeobachtung, verbunden mit der aus innerster Seele geschöpften, versöhnenden, echt künstlerischen und geistigen Lösung des Geschauten.

Der selbst hochgebildete Vater hielt den Knaben bis zum 15. Jahre in der Schule zurück, freilich nicht, ohne ihn in den Nebenstunden durch künstlerischen Unterricht für den künftigen Beruf vorzubereiten, und so legte der junge Maler in der Jugend schon den Grund zu einer umfassenden Bildung, die ihm so in Fleisch und Blut überging und nicht erst, wie von manchem andern Künstler in späteren Jahren mühsam erworben werden musste, nachdem ihr Mangel sich in den ersten Werken unangenehm fühlbar gemacht hätte. Zu dieser Bildung gehörte vor Allem auch die Kenntniss der grossen Dichter, die freilich nie in den Schöpfungen des Malers als Hauptmotiv sich bemerkbar macht,

wie es zur Zeit der Romantik gerade in Düsseldorf nur zu sehr der Fall war, und dadurch die Geschichtsmalerei gelegentlich hat zur Buchillustration werden lassen.

Peter Janssens akademische Lehrzeit begann, als der alt und kränklich gewordene Schadow noch an der Akademie sein despotisches Regiment führte, und die Kunst nach seinen Doctrinen zu züchten suchte. Carl Müller, der erste Lehrer Janssens, obwohl weicher und, wie die Folge gelehrt hat, elastischer und gesünder als Schadow, vermochte dennoch der urkräftigen Natur des Jünglings nicht das zu bieten, wonach sie verlangte, und auch Bendemann, der wenige Jahre später 1863 nach Schadows Tode die Direction der Akademie und die Meisterklasse übernahm, in welch' letztere Peter Janssen übertrat, konnte nur einen verhältnissmässig geringen Einfluss auf den begabten Schüler ausüben.

War doch Bendemann, der die Akademie aus dem Stillstand, um nicht zu sagen der Versumpfung, in die sie unter Schadow gerathen war, zu neuem Leben erwecken sollte, seinem Vorgänger, seiner Natur und seinem Ursprung nach zu ähnlich, um mehr als äussere Erfolge bei seinen Schülern zu erreichen.

Schadow sowohl, wie Bendemann mussten als geborene Berliner dem niederrheinischen, südlicheren Wesen innerlich stets fremd bleiben. Jene ästhetisch-kommerzielle Richtung, die aus Veranlagung, wie aus dem Berliner Ursprung hervorging, hat bei beiden nicht verfehlt, den äusseren Glanz der akademischen Schule in Düsseldorf zu heben, für wahrhaft künstlerische Erhebung und Förderung erwies sie sich gelegentlich als nur zu wenig günstig. Dazu kam, dass auch Carl Sohn, der Janssens Lehrer in der Malklasse war, Berliner war und so der junge Mann bei keinem seiner Lehrer jenes geheimnissvolle Verständniss finden konnte, das auf Rasseverwandtschaft und Landsmannschaft beruht.

So kam es, dass Janssen, der auch nach aussen hin schon früh sich auf eigene Füsse zu stellen genöthigt war, sich die Lehrer, die Vorbilder ausserhalb der Schule selber suchte, und er war da in der glücklichen Lage, sie in zwei grossen Geistern zu finden, die der Heimath entsprossen waren, von denen einer gerade damals seine grössten Werke in nächster Nachbarschaft zu schaffen begonnen hatte.

Diese beiden Vorbilder waren Peter v. Cornelius und Alfred Rethel und wunderbar passten beide zu dem schon so früh sich offenbarenden Doppelwesen in der Künstlernatur Janssens.

Mussten die tiefsinnigen Cartons von Cornelius die Phantasie mächtig anregen, so waren es doch vor Allem die Arbeiten Rethels, besonders dessen eben vollendeten Fresken im Rathhaus zu Aachen, welche in ihrer Mischung von gewaltigster, schöpferischer Composition und einem, zu jener Zeit noch unerhörten Realismus der Naturbeobachtung, einen unverwischlichen Eindruck auf den Heranreifenden machten. Ein Eindruck, der sich in den ersten Arbeiten Janssens, die bald folgten, sowie in dem Verhältniss zu seinen akademischen Studien bald genug aussprechen sollte.

Das erste grosse Bild, das Janssen unter Bendemann ausführte, war eine Verleugnung Petri, das im Carton 1865 fertig und in Düsseldorf ausgestellt wurde. Die Vollendung des Bildes zog sich aber bei den Widersprüchen, die zwischen der Natur Janssens und der seiner Lehrer immer mehr zu Tage traten, bis zum Jahre 1869 hin, wo das Gemälde auf der internationalen Kunstausstellung zu München ausgestellt wurde, zwar kein Aufsehen erregte, aber gebührende Anerkennung fand.

Die erwähnten Verschiedenheiten des Naturells bei Janssen und Bendemann hatten ersteren indessen nicht gehindert, bei dem allezeit hochverehrten Lehrer alles das zu lernen, was Bendemann

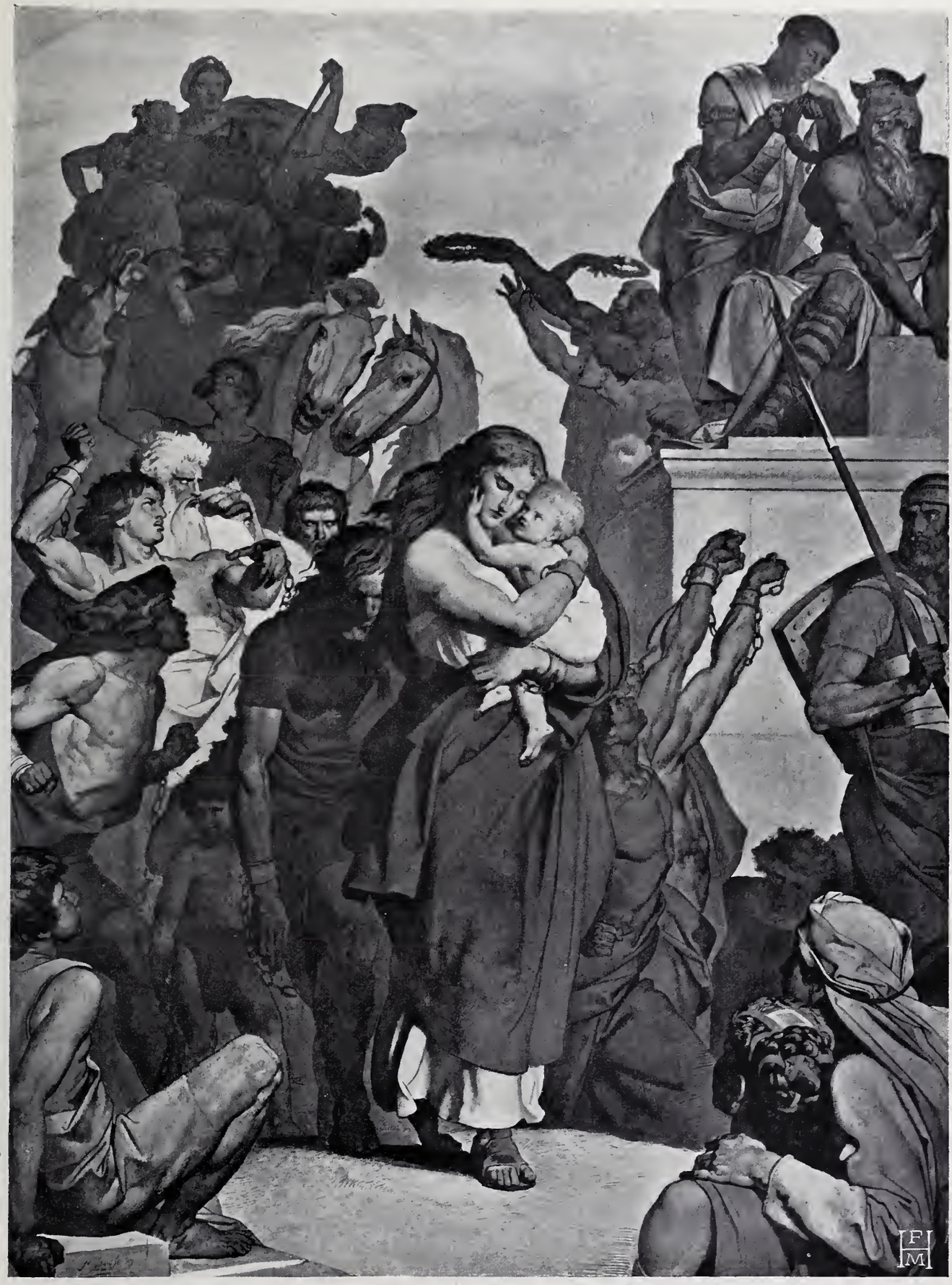
Peter Janssen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Peter Janssen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie



Peter Janssen. Thusnelda im Triumphzug des Germanikus, Crefeld

in reichem Maasse zu lehren im Stande war, vor allem jene Gewissenhaftigkeit sowohl der Natur, als auch der aufgenommenen künstlerischen Arbeiten gegenüber, jene Gewissenhaftigkeit, die nicht nachlässt, bis alles Erreichbare erreicht, alles Thunliche gethan ist. Man wird nicht fehl gehen, wenn man diese Eigenschaften, die auch Janssens Lehrthätigkeit später in so hohem Maasse unterstützen und auszeichnen sollten, auf das Vorbild Bendemanns zurückführt, während den eigentlich künstlerischen Einfluss Janssen bei der ersten grossen Monumentalarbeit, zu der er den Auftrag sich errang, wie gesagt, ohne Zweifel bei dem stamm- und wesensverwandten Rethel fand.

Es handelte sich um die Ausmalung des Crefelder Rathhaussaales, für die eine Conkurrenz ausgeschrieben war. Obwohl der junge Künstler den vorgeschriebenen Stoff, «Geschichte der Stadt Crefeld», bei Seite liess und, wohl unter dem Einfluss der, schon damals mächtig sich regenden, deutschen Einheitsgedanken eine Geschichte Armins des Cheruskers in mächtigen Zügen entwarf, gelang es eben durch diesen, mit sicherem Blick über die Köpfe der anderen Concurrenten hinweg ergriffenen Gegenstand, die ganze Concurrenz umzustossen und die Ausschreibung einer neuen zu veranlassen, in welcher der Stoff den Wettstreitenden überlassen werden sollte.

Janssen in froher Siegesgewissheit beschloss, der neuen Concurrenz den Carton eines der Hauptgemälde, der Hermannsschlacht, beizufügen und, um ungestört daran arbeiten zu können, seinen künstlerischen Gesichtskreis zu erweitern, begab er sich 1869 nach München, das unter den Erfolgen der erblühenden Pilotyschule eben begann, sich zu der ersten Kunststadt des damals noch zersplitterten Vaterlandes zu entwickeln.

Wie sehr aber Janssen bereits auf eigenen Füssen stand, beweist der Umstand, dass er in der Fülle der Anregungen, die von allen Seiten auf ihn einstürmten, nicht das sich vorgesteckte, im Innersten klar erkannte Ziel aus den Augen verlor, dass er sich von der ganzen Theaterhaftigkeit der damaligen Münchener Historienmalerei nicht blenden und von der herben Natürlichkeit und urwüchsigen Kraft, die er mit Rethel gemeinsam hat, nicht zu dem innerlich hohlen Pomp verleiten liess, der als Vermächtniss der belgischen Repräsentationsmalerei nach München verpflanzt worden war. Gerade diesen beiden Richtungen dürfte sich kaum ein Werk als grundverschiedener entgegenstellen lassen, als eben die Crefelder Rathhausbilder, die, von 1871—73 entstanden, in 4 grossen und 4 kleinen Gemälden, die Geschichte des ersten deutschen Befreiungskampfes mit einem Feuer und einer hinreissenden Kraft schildern, wie sie der grandiosen Erhebung jener Tage würdig war.

Die beiden Bilder der Längswand sind, wenn auch durch eine Thüre getrennt, als ein Ganzes aufzufassen, als die Entscheidungsschlacht mit Hermanns Sieg und der Legionen Untergang, und nie hat unwiderstehliche, siegende Macht eine unwiderstehlichere und hinreissendere Schilderung gefunden. Wie ein Wettersturm stürzen die deutschen Kämpfer vorwärts, keinen fürchtend, kein Hinderniss beachtend, wie ein Bergstrom, der Alles mit sich fortreisst, alles Widerstehende niederwirft. Und dann auf der rechten Schmalwand die vom Vater verrathene Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus, nicht pathetisch, nicht die Primadonna in ihrem glänzenden Abgange, wie bei Piloty, sondern in schlichtester, und deshalb nur um so ergreifenderer Auffassung, das in der Gefangenschaft geborene Söhnchen in rührender Bewegung an sich drückend, und über ihm und im Vertrauen auf die Zukunft ihres Volkes

Peter Janssen. Prometheus. Wandgemälde in der Berliner Nationalgalerie (Carton)

die unverschuldete Schmach vergessend. Im letzten grossen Bilde, der Leichenfeier Armins klingt das ganze Werk wie in einem mächtigen Trauermarsch aus.

Hier war ein monumentales Kunstwerk geschaffen, wie es ausser Rethel's Bilder in deutschen Landen noch nicht entstanden war. Keine bemalten Reflexionen und Allegorien, keine Theaterhelden in überlegten Posen waren da auf die Wand geklebt, nein, eine ungestüme Kraft, ein unbändiges Leben spricht aus diesen Bildern, dass man meint, ihre Gestalten müssten den stillen Saal sprengen und über die Mauer hinaus ins Freie stürmen. Merkwürdig ist auch die malerische und coloristische Behandlung; in der beschränkten Skala, deren Höhepunkt ein stumpfes Roth und ein feinsinnig farbig angewandtes Weiss sind, ist jene höchst farbige Wirkung erreicht, wie sie die allerjüngste Kunst in einfachen, grossen Flächen anstrebt. Auch die Art, wie in der Todtenfeier Armins die ganze Farbenwirkung durch kräftige Silhouettirung, dunkel gegen hell, auf der schlecht beleuchteten Wand erzielt ist, erscheint als der erste und zweifellos höchst gelungene Versuch dieser Art, dessen grosse Wirkung durch keinerlei andere Mittel hätte erreicht werden können. Nach Vollendung der Crefelder Wandbilder Ende 1873 zählte der noch nicht 30jährige Künstler zu den berufensten, deutschen Historienmalern grossen Styls, der seinen jungen Ruhm in einem, schon während der Crefelder Arbeiten erhaltenen Auftrage für den grossen Saal der Bremer Börse auf's Neue zu bethätigen Gelegenheit fand. Auch hier war die Wahl des Stoffes charakteristisch für den sicheren, künstlerischen Takt, der sich nicht genügen lässt an der äusseren malerischen Ausstattung, sondern der auch den geistigen Inhalt mit dem Raum in Einklang zu bringen sucht.

Peter Janssen. Die Begegnung Friedrich des Grossen mit Ziethen bei Torgau. In der Ruhmeshalle in Berlin (Carton)

Peter Janssen. Bildniss des Inspektor Holthausen

Als Motiv wurde die Gewinnung der Ostseeprovinzen für die Kultur durch die Colonisation der Hansastädte gewählt und in einem grossen, reich componirten und lebendig bewegten Bilde dargestellt.

Bald nachher, Ende 1875, fällt die Vollendung eines der verhältnissmässig wenigen Staffeleibilder, die Janssen gemalt hat, «Das Gebet der Schweizer bei Sempach», das noch unter dem mächtigen Einfluss Rethels zu stehen scheint, diesen an Wucht des historischen Eindrucks fast erreicht, an Wahrheit der Gestalten und Köpfe aber übertrifft. Das Bild ist im Besitze des Herrn Göring in Honnef am Rhein.

Um diese Zeit, im Juli 1876, wurde Janssen dann auch mit dem ersten Staatsauftrag betraut, nämlich mit der Aufgabe, zusammen mit seinem Lehrer Bendemann die Corneliussäle der Nationalgallerie in Berlin mit einem Freskenfries auszustatten, für den er für seinen Theil die Prometheusmythe wählte; sie entsprach stofflich den Glyptothek-Entwürfen, die der ihm zugewiesene Saal enthalten sollte.

Dieser Auftrag, bei dem nach Maassgabe der zwingenden Anordnungen des leitenden Architekten nach allen Seiten hin Rücksicht genommen werden musste, auf die Architektur und den gegebenen Raum nicht sowohl, als vor allem auf die farb- und körperlosen Cartons selbst, denen doch die Hauptwirkung bleiben sollte, schien nicht eigentlich geeignet, die Kunst Janssens, dessen Haupteigenschaften schon damals gesunde Kraft und ein fast herber Naturalismus in Form und Farbe war, in's günstigste Licht zu stellen, und doch gelang es dem Künstler, in seiner Composition mit den denkbar einfachsten Mitteln einer an wenig Töne gebundenen Palette und einer fast reliefartig wirkenden Composition, wie sie auch dem gewählten Thema entsprach, eine vollendet schöne und vornehme Wirkung zu erzielen. Freilich versuchte eine missgünstige Beurtheilung, aus der beabsichtigten Zartheit der Farbe ein Unvermögen zu folgern, aber schon in den Crefelder Arbeiten war dieses nur auf Unkenntniss oder absichtlicher Nichtbeachtung der, oben kurz angedeuteten Verhältnisse gegründete Urtheil, glänzend widerlegt. Uebrigens brachte dem jungen Künstler diese Arbeit und die Ausstellung von Skizzen und Studien zu ihr und anderen Werken im Jahre 80 die kleine goldene Medaille ein. Der Vorschlag, ihm sofort die grosse zu geben, scheiterte an prinzipiellen Bedenken, ohne die es ja im lieben Vaterlande einmal nicht geht.

Nach der Vollendung der Prometheusbilder wurde Peter Janssen von der Regierung 1878 beauftragt, in der Aula des Lehrerseminars zu Mörs zwei Bilder «aushilfsweise» zu malen, nämlich aus einem Cyclus der deutschen Geschichte, den die Maler Kehren und Commans begonnen hatten, die Zeit von der Reformation bis auf unsere Tage. Confessionelle Gründe hatten die genannten beiden Maler bewogen, von der Ausführung dieser Abschnitte der deutschen Geschichte abzusehen, und Peter

Janssen führte denn in seiner kraftvollen Weise diese denkwürdigen Epochen in zwei friesartigen Compositionen aus. Dieselben beginnen mit Huss auf dem Scheiterhaufen, es folgt das Auftreten Tetzels, das Anschlagen der Thesen an die Kirchenthür in Wittenberg durch Luther und die Aufstellung der Augsburger Confession. Das zweite Bild zeigt Sigismund von Brandenburg, den grossen Kurfürsten und die preussischen Könige; Friedrich Wilhelm I., der die vertriebenen Salzburger aufnimmt, Friedrich den Grossen, Friedrich Wilhelm III. als Stifter der Union und zuletzt die Helden des deutschen Kaiserthums Wilhelm I., den Kronprinzen, Bismarck und Moltke.

Peter Janssen. Bildniss Andreas Achenbach's

Diesem Auftrage folgten zwei für die Entwickelung Janssen's und seiner Kunst wichtige Ereignisse. Nämlich zunächst seine Ernennung zum Lehrer und Professor an der Düsseldorfer Akademie, dann der Auftrag, das Erfurter Rathhaus mit Wandgemälden aus der Geschichte der Stadt auszuschmücken. In der Lösung dieser beiden hohen Aufgaben, einer wichtigen Lehrthätigkeit und eines wirklich monumentalen, durch keinerlei Rücksichten eingeengten, grossen Auftrages, sollte Janssen sein eigentliches Element nach zwei Seiten hin finden: Jene Lehrthätigkeit, der die neuere Düsseldorfer Malerei zum allergrössten Theil verdankt, was sie ist, und in den acht Bildern, die im Laufe der nächsten Jahre von 1877—81 entstanden, das, was er der deutschen Monumentalmalerei zu geben berufen war: die Farbe, oder besser gesagt, den Colorismus im höchsten und reichsten Sinne, in einem auch nach der technischen Seite seither noch nicht erreichten Umfang.

Betrachtet man das, was auf dem Gebiete der Monumentalmalerei von Cornelius an bis auf Kaulbach geschaffen worden ist, so wird man, im Gegensatz zu den altitalienischen Wandmalern und selbst zu den besseren, zeitgenössischen Franzosen den Mangel der Farbe, einer gesunden, realistischen und doch dabei im edelsten Sinne decorativ wirkenden Farbe empfinden müssen. Es scheint fast, als ob nach dem Vorbilde der Cornelianischen Farbe, an der der Meister selbst bekanntlich am wenigsten Theil hatte, man es nicht wagte, die Monumentalmalerei farbig so auszugestalten, wie man es bei Staffeleibildern wenigstens anstrebte. Aber auch hier war, wie so oft, die Mutter der Beschränkung wohl das Unvermögen.

Kaulbachs mit Unrecht so viel geschmähte Fresken im Berliner Museum entbehren in graphischen Reproductionen keineswegs der Grossartigkeit, die den Originalen durch ihre entsetzliche Buntheit abgeht. Es fehlte bei diesen, wie bei fast allen anderen deutschen Monumentalmalereien jener Zeit (Rethel war es leider nicht gegeben, nach dieser Seite in sich fertig zu werden) eben an dem künstlerischen sowohl, als an dem technischen Können, die grossen Flächen coloristisch zu beherrschen.

Dass Janssen beides in hohem Maasse sich anzueignen gewusst hat, beweisen vor allem gerade die Erfurter Wandbilder, und in ihnen hat er gewissermassen zuerst die, auf Farbe ausgehende Neugeburt der deutschen Malerei in die Monumentalkunst eingeführt, um bei seinen späteren Arbeiten, besonders in den Aulamalereien der Düsseldorfer Akademie, eine Höhe zu erreichen, für die man würdige Vergleichsobjekte in den Innendekorationen der italienischen Hochrenaissance suchen muss.

Die Ausmalung des grossen Festsaales im Erfurter Rathhause war von den bisherigen Aufträgen der umfangreichste, und gab dem Künstler Gelegenheit, in Darstellungen verschiedener Epochen aus der Geschichte der Stadt, sein vielseitiges Können nach allen Richtungen hin zu bethätigen, wobei die Schwierigkeit nicht unterschätzt werden darf, die in einem einheitlichen Zusammenstimmen von zeitlich und also auch costümlich und stylistisch so weit auseinander liegenden Motiven zu überwinden war.

Die Reihe der Bilder beginnt mit der «Bekehrung Erfurts zum christlichen Glauben durch den hl. Bonifacius um das Jahr 719». Das dramatische Moment fand der Künstler in der Fällung der, dem Götzen Wage geweihten Eiche, in dem jetzigen Steigerforst bei Erfurt, einer auch sonst schon dargestellten Begebenheit. Seine Originalität bewies er aber in der Auffassung des Bonifacius, den er nicht als den traditionellen, sanften Greis mit wallendem Bart, sondern als den energischen Bahnbrecher darstellt, wie er dem Heidenthum mit der unerschütterlichen Ueberzeugung, die an Fanatismus grenzt, und dem Ausdruck körperlicher und geistiger Uebermacht entgegentritt, ohne die der Erfolg sich in den Mysticismus des Wunders verliert, an das unsere heutige Zeit nicht mehr recht glauben will.

Neben und über einer Thür derselben Wand, in geschickter Ausnützung des Raumes wurden der heilige Martin, dem in der Stadt zwei Kirchen geweiht sind, die heilige Elisabeth, die berühmten Schutzheiligen von Thüringen, und, als charakteristisches Kennzeichen der religiös-mystischen Stimmung im Mittelalter, eine jener Kinderwallfahrten dargestellt, wie sie um das Jahr 1212, oder nach anderem Berichte im Jahre 1237, in Thüringen stattgefunden hatten.

Das zweite Hauptbild, das nach seinem Vorwurf dem Künstler wieder besondere Gelegenheit zu psychologischer Durchbildung gab,

Peter Janssen. Studie

Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

stellt «die Abbitte Heinrich des Löwen vor Kaiser Barbarossa» dar. Heinrich der Löwe, der seinem Lehnsherrn lange getrotzt, und ihn bei der Eroberung von Alessandria im Stich gelassen hatte, musste, nachdem die Reichsacht über ihn verhängt war, seine treuesten Anhänger ihn im Stich gelassen hatten, und er zuerst Bayern, dann Sachsen verloren hatte, sich unterwerfen und auf dem, nach Erfurt einberufenen Reichstag im Jahre 1181 Heinrich Abbitte leisten. Mit grösster Feinheit ist die Rührung des grossen Kaisers über die Demüthigung des einst so mächtigen Feindes geschildert und von mächtiger Wirkung die Gestalt des Besiegten, die der Grösse nicht entbehrt.

Das folgende Bild ist dem Andenken Rudolphs von Habsburg gewidmet, der, nach dem Interregnum auf den Thron gelangt, es als seine nächste Aufgabe erkannt hatte, dem in der kaiserlosen Zeit eingerissenen Raubritterthum zu steuern. Er hatte in Erfurt seinen Hauptsitz genommen, und erhob hier auf dem Reichstage im Jahre 1290 den Gottesfrieden (treuga dei) zum Gesetz. Mit starker Hand nahm und zerstörte er die Burgen der Raubritter und verurtheilte die Insassen unnachsichtlich zum Tode. Janssens Bild stellt den Vorgang dar, wie die gefangenen Ritter und Knechte einer solchen erstürmten Burg gefesselt abgeführt werden. Hier konnte er sich in den markigen Gestalten, den trotzigen Gesichtern der Gefangenen kaum genug thun, um das wilde Gesindel zu schildern, dem nichts heilig war.

Ein friedlicherer Vorwurf war für das nächste Bild angenommen, das wiederum von einer Thüre durchbrochen ist. Es galt der Erinnerung an die im Jahre 1392 eröffnete Universität in Erfurt, der ersten in Europa, die alle vier Fakultäten vereinigte, aus der später das grösste deutsche Geisteswerk, die Reformation hervorwachsen sollte. Hier musste der Künstler, um dem geistigen Inhalt gerecht zu werden, zur Allegorie greifen und die alma mater in der Gestalt einer Frau darstellen, deren Thron von den Repräsentanten der vier Fakultäten umgeben ist. Die theologische vertritt natürlich Luther, der zwar nicht ihr Lehrer, aber ihr grösster Schüler war. Die medicinische ist durch Ratingh de Fago, genannt Amplonius de Berka, zweiten Rector, Leibarzt des Kaiser Sigismund, repräsentirt, die juristische durch Henning Göde, den Begründer des deutschen Staatsrechtes, die philosophische durch Eobanus Hesse, den Naturforscher, Arzt und Dichter, vertreten. In grösster Lebendigkeit erheben sich die Gestalten dieser merkwürdigen vier Männer neben der hoheitsvollen academia, als die kraftvollen Zeugen des ungeheueren, geistigen Aufschwungs, den die ganze Welt ihnen mit verdankt.

Das vierte Hauptbild ist einem weniger ruhmvollen Blatt aus der Geschichte Erfurts gewidmet. Der Rath hatte durch Misswirthschaft und eigenmächtiges Handeln die Stadt in Schulden gestürzt. Die Bürgerschaft empörte sich und nahm den Obervierherrn Heinrich Kellner, das Haupt der Rathspartei gefangen, um ihn später umzubringen. Janssen führt uns in das Toben der Rathsversammlung, wo Kellner den anstürmenden Spiessbürgern zurief, indem er an seine Brust schlug: «Wer ist die Gemeinde? Hier steht die Gemeinde.» Mehr als 100 Jahre vor dem französischen Sonnenkönig hatte schon das Selbstbewusstsein eines deutschen Bürgermeisters das stolze Wort «l'état c'est moi» gefunden, und Janssen hatte mit dem sicheren Blick, der ihn bei der Wahl seiner Motive auszeichnet, diesen Moment gewählt, als bezeichnend für den Bürgerstolz, der den Beginn des XVI. Jahrhunderts in Deutschland kennzeichnet, bis der dreissigjährige Krieg ihn nur zu sehr niederschlug.

Eine Folge dieser unglücklichen Zeit schildert das nächste grosse Bild, nämlich die Unterwerfung der Stadt unter die Herrschaft des Kurfürsten von Mainz, Johann Philipp von Schönborn, der am 12. November 1664 seinen Einzug in Erfurt hielt und sich am 28. von der Bürgerschaft huldigen liess. Beide Ereignisse sind auf dem Bilde zusammengefasst und die Entfaltung des reichen, costümlichen Prunkes jener Zeit hatte dem Maler Gelegenheit zu einer höchst farbigen Wirkung gegeben, die das Bild nach dieser Seite hin vor den anderen auszeichnet. Geschichtlich bedeutet dieser Moment für Erfurt den Verlust aller Selbstständigkeit und bisheriger Freiheit.

Peter Janssen. Studie

Das nächste Gemälde, wieder ein Thürbild, zeigt ebenfalls einen bedeutsamen Abschnitt in der Geschichte der Stadt, nämlich den Besuch des Königs Wilhelm III. von Preussen und der Königin Luise im Jahre 1803 bei Gelegenheit des Ueberganges Erfurts an die preussische Krone und die Huldigung der Stadt, die das Fürstenpaar mit grösstem Glanze, aber auch wahrer Freude und ächter Zuneigung empfangen hatte.

Den Schluss bildet eine Episode aus der grossen Zeit, da Deutschland die Zwingherrschaft Napoleons I. abschüttelte. Ein, zur Feier der Geburt des Königs von Rom im Jahre 1811 errichteter hölzerner Obelisk wurde beim Einrücken der Preussen im Jahre 1814 vom Volke verbrannt. Und wie mit diesem Gewaltstreich die bewegte Geschichte der Stadt abschliesst, die sich fortan in Frieden entwickeln konnte, so findet in dieser lebendigen Darstellung der grossartige Gemäldecyclus seinen Abschluss.

Von umfassenderer und direkterer Bedeutung als die, in dem, von der grossen Strasse etwas abseits gelegenen Erfurt, leider zu wenig bekannten Wandbilder (die übrigens nicht in der alten Freskotechnik, sondern mit den, zwar coloristisch ausgiebigeren, aber schwer zu behandelnden Wachsfarben gemalt sind, die schon in Crefeld angewandt wurden) sollte aber sehr bald die Lehrthätigkeit Janssens werden, die er seit dem Jahre 1877 an der Düsseldorfer Akademie aufnahm. Es war das zu einer Zeit, als Ed. Bendemann die, unter Gottfried Schadow stark verknöcherte Akademie zu neuem

Leben zu erwecken suchte; aber auch Bendemann war, weder als Mensch, noch als Künstler die geeignete Persönlichkeit gewesen, um mit der nöthigen Energie dem schwächlichen Zuge, der in der Düsseldorfer Malerei herrschte, entgegentreten zu können, und seine Kunst war selbst noch viel zu sehr von den älteren Traditionen befangen, um neue Wege weisen zu können. Hier musste eine selbstständige, frische Kraft eintreten und gerade Janssen, der sehr wohl wusste, was er seinerzeit auf der Akademie hatte entbehren müssen, der sein Können eigenstem Ringen verdankte, einem Anschluss an die Natur, wie er bei den damaligen akademischen und nichtakademischen Figurenmalern noch unerhört war, erwies sich sehr bald als die richtige Persönlichkeit, um aus den alten, verfahrenen Geleisen zu neuen Bahnen aufwärts zu lenken. Freilich hätte hier eine, wenn auch künstlerisch noch so bedeutende Veranlagung allein nicht genügt. Peter Janssen vereinigte aber mit ihr jenes Lehrtalent, das eigentlich sehr selten grossen Künstlern verliehen ist, dessen Mangel die Schüler berühmter Künstler so leicht auf falsche Wege gerathen oder in blosse Nachahmung verfallen lässt.

Peter Janssen. Studie

Die neue Lehrmethode, die nunmehr eingeführt wurde, unterschied sich wesentlich von den bisherigen, die den akademischen Unterricht seit lange und auf lange hinaus nicht mit Unrecht in einen gewissen Misskredit gebracht hatten. Schon die Errichtung einer Naturzeichenklasse neben dem bisher fast ausschliesslich gepflegten Antikenzeichensaal deutete die Richtung an, welche die Erziehung des Schülers nunmehr nehmen sollte, nämlich einen möglichst engen Anschluss, einen unablässigen Hinweis an und auf die Natur, als die einzig richtige und niemals alternde Lehrmeisterin aller Kunst und alles Könnens. Dass dieses immer weiter ausgedehnte Naturstudium nicht zu einseitigem Naturalismus führte, dafür sorgten unter anderem die Componirabende, an denen der selbst noch junge Meister seine Schüler in zwangloser Weise um sich versammelte, um mit ihnen gemeinsam gewählte und ausgearbeitete Entwürfe zu besprechen und zu beurtheilen. Wichtiger aber noch, als die äusseren Einrichtungen der Zeichenklassen war die persönliche Art und Weise der Correctur, die sich noch mehr von allem, was man bisher als akademisch gekannt hatte, entfernte; die freundschaftliche, dabei von einem unwiderstehlich liebenswürdigen Humor begleitete Art und Weise, mit kurzen, oft scherzhaften Worten, einer einzigen humoristischen Bemerkung den Kern der Sache zu treffen, den Schüler auf den Hauptfehler seiner Arbeit aufmerksam zu machen.

Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Da war keine akademische Haarspalterei, kein Corrigiren der Conturen oder der berüchtigten Halbtönchen, kein Wochen, Monate oder selbst Jahre langes Nörgeln an ein und derselben Arbeit, wie es in der guten, alten Zeit Gebrauch war, wo es vorkommen konnte, dass ein unglücklicher Jüngling, der doch auch in seinem Leben noch einmal Maler werden wollte, zwei Jahre an ein und derselben Antikenzeichnung, — herauf, herab und quer und krumm — an der Nase herumgezogen wurde. Flotte Skizzirübungen nach dem nackten Modell, bei denen Janssen stundenlang anwesend blieb, übten Auge und Hand zum Erfassen und Wiedergeben auch flüchtiger Bewegungen, und bildeten die Grundlage zu lebendigen Compositionen und Erinnerungsskizzen, die dem Cartonstyl gründlich den Garaus machten.

Sehr bald fanden sich unter den vorgeschrittenen Schülern solche, die sich bei der Ausführung ihrer selbstständigen Gemälde Janssens Rath erbaten, und so errichtete er etwa 1882 seine Meisterklasse und, dem allgemeinen, dringenden Wunsch folgend, 1885 seine Malklasse. Die Naturzeichenklasse fand bald solchen Zuspruch, dass es in der neuen Akademie an Raum mangelte, während die Säle der Parallelklassen leer standen, bis sie dann zu einer grossen Klasse zusammengenommen werden mussten.

Schon nach wenigen Jahren hatte Peter Janssen die Freude, bei trefflichen, jungen Künstlern die Resultate seiner Erziehungsmethode sehen zu können. Eduard Kämpffer, jetzt Professor in Breslau, Arthur Kampf, der zuerst Janssen's Assistent, dann sein Mitarbeiter als Professor in Düsseldorf wurde, Alexander Frenz, Klein-Chevalier und manche andere sind Jahre lang Schüler Peter Janssens gewesen, und wie sie ohne Schwanken ihre so verschiedenartige Individualität ausgebildet haben, ist sicherlich der beste Beweis für die sachgemässe und verständnissvolle Leitung, die sie erfahren haben.

In den März des Jahres 1884 fällt die Vollendung und Ausstellung von Janssens grossem Staffeleibild «Die Erziehung des Bacchus». Hier leistete der Künstler den vollgültigen Beweis dafür, dass er nicht bloss Monumentelmaler sei, sondern auch Technik und coloristische Durchbildung eines grossen Atelierbildes beherrsche. In diesem Bilde legte er gewissermassen alle coloristischen Errungenschaften seiner bisherigen Thätigkeit nieder, und die mächtigen, in üppigster Schönheit prangenden, gleichwohl aber von dem keuschen Zauber hoher Kunst umflossenen, weiblichen Gestalten gaben ihm Gelegenheit, mit dem damals noch, als unerreichbar angestaunten Makart in erfolgreiche Concurrenz zu treten. Das, was Makart fehlte, die künstlerische Gesundheit in Form, Farbe und Auffassung, das ist dem, aus dem Vaterlande des Rubens stammenden, rheinischen Künstler im hohen Maasse eigen, und so vermochte er den sinnlichen Reiz, der in weiteren Kreisen Makarts Ruf viel mehr begründet hat, als seine wirklich hohen, künstlerischen Verdienste, durch jene naive und reine Freude an der schönen Natur zu ersetzen, wie sie die Antike, die Renaissance und ihr grosser Schüler

Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Rubens in seinen mythologischen Bildern aussprechen. Für die Düsseldorfer Malerei bedeutete die Ausstellung des Bacchus einen vollständigen Umschwung der ganzen Malweise. Das farbige Element wurde von nun an vollständig in den Vordergrund gerückt und hat sich seitdem folgerichtig und siegreich weiter entwickelt. Dass die niederrheinische Prüderie auch durch ein so vornehmes und in aller Heiterkeit ernstes Werk nicht auf die Dauer besiegt werden konnte, ist bedauerlich, aber kein Fehler des Bildes, denn gerade diese Prüderie gehört in erster Linie in das weite, weite Gebiet dessen, wogegen selbst die Götter vergeblich kämpfen.

Immerhin hatte die Erziehung des Bacchus den Erfolg, dass Janssens Name, der durch die ausschliesslich monumentalen Arbeiten des Künstlers im grösseren Publikum wenig genug bekannt geworden war, nun mit einemmal unter die, der ersten deutschen Maler gezählt werden musste. Kurz vor Vollendung dieses Bildes, das auf den Ausstellungen in Berlin und München berechtigtes Aufsehen erregte, fällt der Auftrag der preussischen Regierung, für das, damals zur Ruhmeshalle umgestaltete

Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Zeughaus in Berlin drei Wandgemälde zu schaffen, die in verhältnissmässig kurzer Zeit — in den Jahren 1884, 1888 und 1890 — entstanden sind, wobei zu bedenken ist, dass Janssen nicht nur seine umfassende Lehrthätigkeit in ausgiebigstem Maasse versah, an anderen Malereien, so denen der Aula arbeitete, sondern allmählich auch als ständiges, das heisst immer wieder gewähltes Mitglied der akademischen Direction, einen grossen Theil der Leitung der Anstalt hatte auf sich nehmen müssen.

Dem Charakter des Raumes entsprechend, waren es ausschliesslich Kriegsbilder, die für das Zeughaus gefordert wurden, und Janssen malte nacheinander die Schlacht bei Fehrbellin (1884), die Begegnung Friedrich des Grossen mit Ziethen bei Torgau (1888) und die Schlacht bei Hohenfriedberg, welche drei Bilder ohne Zweifel zu dem Besten gehören, was die Ruhmeshalle an malerischer Ausstattung aufzuweisen hat.

Bis zu dieser Zeit hatte die Vaterstadt des Künstlers es noch nicht für nöthig befunden, sich den Besitz eines Werkes von seiner Hand zu sichern. Im Jahre 1890 gab sie ihm, ihrem grössten Geschichtsmaler, den Auftrag, ein Bildniss Andreas Achenbachs zu malen. Schon früher hatte Janssen den Beweis geliefert, dass er in seiner grossartigen Auffassung des Menschen, auch als Portraitmaler das Vortrefflichste zu leisten im Stande war. Das Bild des alten Akademie-Inspektors Holthausen, das auf der grossen Düsseldorfer Ausstellung von 1880 allgemeine Bewunderung erregte (jetzt im Besitze der Düsseldorfer Akademie), ist in seiner malerischen Auffassung und vornehmen Charakterisirung das Muster eines Männerbildnisses, wie es die Düsseldorfer Kunst seit vielen Jahrzehnten nicht mehr hervorgebracht hatte. Die Nationalgallerie hatte nicht lange darauf 1883 ein Portrait des Feldmarschalls Herwarth von Bittenfeld bestellt, das nicht weniger vornehm wirkte, wenn auch der Kopf keine so besonders dankbare Aufgabe bot. Aber schon vor Vollendung des Achenbachsportraits, das trotz einiger Schwierigkeiten, die es gekostet hatte, den greisen Künstler zu wenigen Sitzungen zu bewegen, ebenfalls als das Muster eines psychologisch vertieften Künstlerportraits gelten kann, hatte ein Düsseldorfer Bürger, Herr Carl Weiler, zum Gedächtniss der Städtegründung Düsseldorfs, deren 600jähriger Gedenktag 1888 gefeiert wurde, dem Künstler den Auftrag gegeben, die Schlacht bei Worringen zu

Peter Janssen pinx.

Phantasie

Schönheit

Phot. F. Hanfstaengl, München

Natur

Deckengemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

Peter Janssen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Friedrich II. entlässt deutsche Ordensritter aus Marburg zur Colonisirung Preussens 1236. Marburg

Peter Janssen. Wandgemälde in der Aula der Düsseldorfer Akademie

malen, an die sich jene Verleihung der Stadtrechte anknüpfte, und im April 1893 wurde dieses grosse und mächtig wirkende Bild in der Kunsthalle, für die es bestimmt war, zum ersten Mal ausgestellt.

Die Schlacht bei Worringen (einem kleinen Orte unterhalb Köln, jetzt Eisenbahnstation) entschied am 5. Juni 1288 den Limburger Erbfolgekrieg. Herzog Johann von Brabant, die Grafen von Jülich, Cleve, Berg und Mark, verbündet mit der Stadt Köln, besiegten dort den Grafen Reinald von Geldern und den Erzbischof Siegfried von Westerburg. Beide wurden gefangen, das Schloss des Erzbischofs zu Worringen wurde zerstört und der Brabanter erstritt sich die Erbschaft Limburg, die seitdem bei Brabant verblieb. Den Düsseldorfer Bürgern, die unter Anführung des Mönches Walter Dodde mit den bergischen Bauern an der Schlacht thätigen Antheil genommen hatten, wurde zur Belohnung ihrer Dienste das Städterecht gegeben.

Der Künstler stand bei dem gegebenen Motiv vor keiner leichten Aufgabe, denn abgesehen von dem doch nur lokalen Interesse, ist die Begebenheit durch wenig oder nichts vor zahllosen, ähnlichen Raufereien des Mittelalters ausgezeichnet. Und dennoch gelang es Janssen, durch die Betonung des rein Menschlichen in der Gestalt des fanatischen Anführers, durch eine mächtige Darstellung der Begeisterung, die der redegewandte Mönch bei den, von ihm aufgestachelten Landleuten entflammte, aus diesem so fernliegenden Motiv ein grossartiges Kunstwerk zu schaffen. Es ist etwas darin von dem furor teutonicus, von dem der grosse Kanzler einmal gesprochen hat; ein Sturm, wie vor dem Gewitter, bevor die ersten heissen Tropfen fallen, geht durch das Bild, eine Bewegung von Kampfesmuth und trotzigem Kraftgefühl, wie sie deutschem Wesen seit Jahrtausenden eigen sind.

Die Schlacht bei Worringen brachte auf der Berliner Ausstellung 1893 dem Künstler die grosse goldene Medaille ein, und im Jahre 1895 wurde ihm dann endlich auch formell die Direction der Akademie übertragen, deren Lasten und Arbeiten er schon seit Jahren fast ausschliesslich getragen und erledigt hatte. Es wäre vielleicht besser gewesen, für den Künstler sowohl, wie für die Anstalt, wenn man mit dieser äusseren Anerkennung seiner Verdienste und Erfolge etwas weniger lange gezögert hätte, und sich nicht durch allerlei Bedenken hätte bewegen lassen, das nicht nur Einzig Richtige, sondern auch Nothwendige so lange aufzuschieben, bis gar keine andere Möglichkeit mehr vorhanden war.

Im Jahre 1896 wurde dann endlich auch das Werk, nicht vollendet, denn das war es in der Hauptsache schon seit längerer Zeit, aber der allgemeinen Betrachtung zugänglich gemacht, an dem Janssen während der letzten 10 Jahre mit Unterbrechungen gearbeitet hatte. Es war dies die Malerei in der akademischen Aula, zu der die preussische Regierung schon in den 80er Jahren den Auftrag ertheilt hatte. Die Bedeutung dieses Werkes beruht nicht allein in dem gemalten Fries, der den Saal an allen vier Seiten umgibt, und in den drei runden Deckenbildern, sondern nicht zum Wenigsten in der harmonischen künstlichen Ausstattung des ganzen Raumes, die in Deutschland wohl zum ersten Mal wieder jene wahrhaft künstlerische Gesammtwirkung erstrebt, wie sie die Italiener, vor allem die Venezianer in ihren Festräumen zum vollendeten Ausdruck gebracht haben. In dem Architekten Professor Adolf Schill hatte Janssen einen Helfer gefunden, mit dem vereint er ein Werk schaffen konnte, das sich würdig an jene Vorbilder anschliesst.

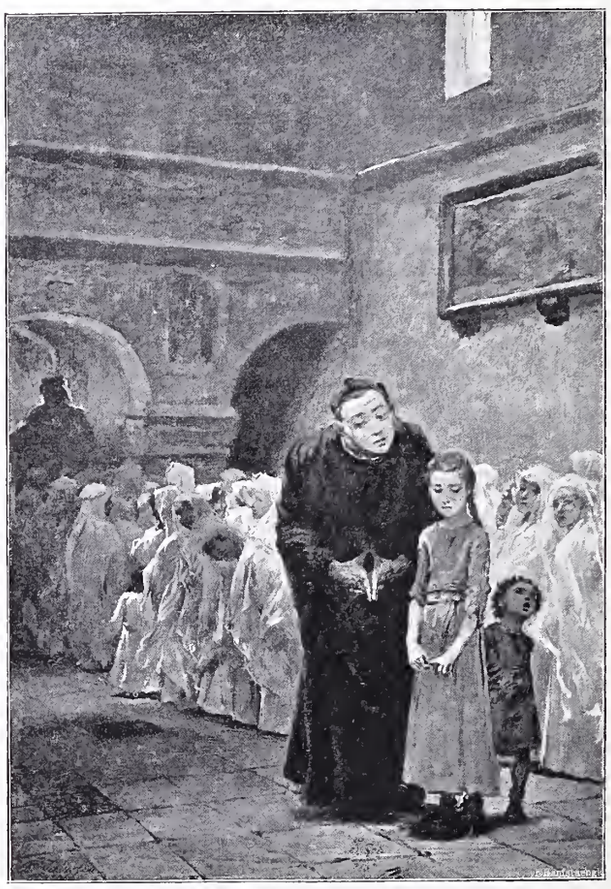
Unter der in zartem Rothgold bekleideten Wand zieht sich das eigentliche Kunstwerk, der gemalte Fries hin, dessen Motiv das menschliche Leben ist, ein Vorwurf, wie ihn ja höher und grösser kein Künstler erdenken kann, wie ihn zahllose Dichter und Maler zu lösen unternommen haben, wie ihn Göthe in seinem Faust poetisch erschöpft hat, wie er aber in der bildenden Kunst kaum je in dieser Weise aufgefasst und durchgeführt worden ist.

Die farbenreichen Compositionen, die in einem fortlaufenden Bilde die Schicksale und Thaten eines grossen Menschen darstellen, beginnen an der östlichen Schmalwand. Wir sehen das Kind an der Brust der Mutter, umgeben von Engeln und Waldgenien, noch unbewusst des Lebens, es geniessend. Dann versucht das Kind die ersten schwachen Schritte, gestützt und behütet von den Schutzgeistern der Jugend. Es wächst heran. In scherzendem Spiel versucht es schon den Kampf, der es im Leben nicht verlassen soll. Den erstarkenden Knaben lehrt ein Engel ernstere Thätigkeit. Hinter dem Ackersmann führt er ihn her und lässt ihn die Saat beginnen, in deren Ernte und Einbringung er die Arbeit seines Lebens vollenden soll. Eine heitere, offene Landschaft begleitet die Figuren; reicher und üppiger entwickelt sie sich, denn des Menschen glücklichste Zeit, die Zeit kraftvoller Jugend, erster Liebe naht. Ein Kranz von Liebesgöttern umgibt ihn und die Geliebte; weit zurück scheint alles Irdische zu treten. Coloristisch erhebt sich die Darstellung hier vielleicht zu ihrer Höhe. Ein Reichthum von Schönheit und Liebreiz ist über die beiden Gestalten ausgegossen, wie es der monumentalen Kunst kaum je gelungen ist. Bald aber beginnen die Kämpfe des Lebens. Erst sind es die Thiere des Waldes, die der Mann bekämpfen muss, um die Seinen zu schirmen, dann zieht es den, im Streit Erprobten hinaus auf ein grösseres Thatenfeld. Auch hier wird ihm, dem Helden, der Sieg, während das gestrandete Schiff im Hintergrund darauf hindeutet, dass nicht allen

Peter Janssen. Sophie von Brabant zeigt den Marburgern den jungen Landgrafen Heinrich das Kind 1248, Marburg

Schönheit, seine Religion in der Phantasie findet, und eines durch das andere ergänzt. In üppiger Landschaft sitzt die Allmutter Natur, alles was lebt, schmiegt sich an sie und allen lächelt sie. Hüllenlos, in überwältigender Formenpracht schwebt die Schönheit aus dem mittelsten Deckenbild hernieder. Malerei und Bildhauerkunst begleiten sie. Das letzte Bild, das auch das erste sein kann, zeigt die Phantasie, die aus den Banden des Leiblichen sich auf dem Fabelwesen des Greifen über das Sinnliche emporhebt und das Uebersinnliche erreicht und zu umfassen vermag.

Auch diese Deckenbilder, die, gleich wie die Bilder der Nordseite, die höchsten Ideen verkörpern, halten sich von frostiger Allegorie fern. Nicht umsonst hat der Künstler der Mutter Natur ein Bild gewidmet. Sie hat sein Auge gebildet und seine Hand geführt, und so erscheinen die Gestalten alle nicht als blutlose Reflexionen, sondern in lebendiger, strahlender Pracht, in blühender Schönheit.



Peter Janssen. Skizze aus Spanien

Schon lange vor der Einweihung der Aula hatte der unermüdlich schaffende Meister eine neue, grosse Arbeit begonnen, nämlich einen Gemäldecyclus für die Universität Marburg. Es werden im ganzen sieben Bilder sein, von denen bis jetzt drei vollendet sind, ein viertes der Vollendung nahe ist; ferner sechs Lunetten, in denen die Sage von Otto der Schütz behandelt wird. Die Motive der drei ersten Bilder sind folgende: 1. Friedrich II. entlässt deutsche Ordensritter aus Marburg zur Colonisirung Preussens 1236. 2. Die heilige Elisabeth, die sich mit der Krankenpflege gegen die Vorschrift und über ihre Kräfte hinaus angestrengt hat, wird von ihrem Beichtvater und «Zuchtmeister» Konrad von Marburg mit der Geisselung bedroht 1231. 3. Sophie von Brabant, Tochter der hl. Elisabeth, zeigt den Marburgern den jungen Landgrafen Heinrich das Kind 1248. Wird in dem ersten Bilde ein geschichtlich wichtiger, aber künstlerisch undankbarer Vorgang lediglich durch den ernsten Prunk der Gestalten, eine malerisch interessante Umgebung und originelle Coloristik dem Beschauer nahe gebracht, so gab der Stoff des zweiten Gemäldes dem Künstler wieder Gelegenheit zur Entfaltung seiner reichen und umfassenden Mittel eines, bis an die Grenze des malerisch «Erlaubten» gehenden Realismus einerseits, der grössten Schönheit und selbst Zartheit in Form, Farbe und Anordnung andererseits. Ersteres gilt hauptsächlich von der Darstellung der Kranken und des fanatischen Priester, Letzteres in erster Linie von der Gestalt der Heiligen, die an einem der Betten zusammengesunken, mit einem so rührenden Ausdruck kindlicher Hilflosigkeit, verbunden aber mit der felsenfesten, schwärmerischen Ueberzeugung selbstlos frommer Aufopferung emporblickt, dass dieser eine Kopf genügt, um alle die, zu fast unheimlicher Lebenswahrheit gesteigerten Figuren die Umgebung künstlerisch in den Hintergrund treten zu lassen. Und

Peter Janssen. Kindheit des Bacchus

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft Berlin

das Sonnenlicht, das durch die Fenster bricht und den mit allen Schrecken der Krankheit und des Elends erfüllten Raum, wie mit einem Strahl aus besserer Welt durchflutet, scheint nur um ihr, der «süssen Heiligen» willen vom Himmel herabgesandt.

Peter Janssen. Studie

Nicht minder grossartig in der Composition, dabei ebenfalls von lebendigstem Farbenreiz, ist das grosse Mittelbild «Sophie von Brabant zeigt den kleinen Heinrich dem Volke». Der Gegensatz der schlanken, fürstlichen Mutter, die den Kleinen hoch in die Höhe hebt und der kernigen Gestalten der Bürger und Bauern ist mit grösstem, naturalistischem Reiz wiedergegeben. Die ganze Kraft, Treue und Anhänglichkeit des mittelalterlichen, deutschen Volkes spiegelt sich in diesen gebräunten, gesunden Gesichtern wieder. Dass den Künstler auch hier sein hohes Schönheitsgefühl nicht im Stich gelassen hat, davon zeugen Figuren, wie die, der sich umwendenden Frau im Vordergrund, oder des lachenden, blumengeschmückten kleinen Mädchens, das, helle Kinderfreude in den Augen, sich zu seinem Spielgefährten wendet. Das sind Gestalten und Köpfe, die uns die geschichtliche Thatsache zur menschlich greifbaren Wahrheit werden lassen.

Steht nach allem dem, was wir bisher von Janssen gesehen haben, das Bild des Malers in imponirendem Ernst vor uns, so gewähren eine Reihe von gemalten Erinnerungsskizzen nach einer Reise in Spanien im Jahre 1896 einen überraschenden Einblick in eine Seite künstlerischer Thätigkeit, die man eine genrehafte nennen könnte, die gelegentlich von einem so köstlichen Humor erfüllt ist, wie man ihn dem Monumentalmaler kaum zutrauen würde. Wie sehr freilich auch dieser Humor dem Künstler aus dem Herzen kommt, wie er im Leben neben tiefstem Ernst doch immer wieder hervorbricht, das wissen die, welche ihm persönlich näher getreten sind.

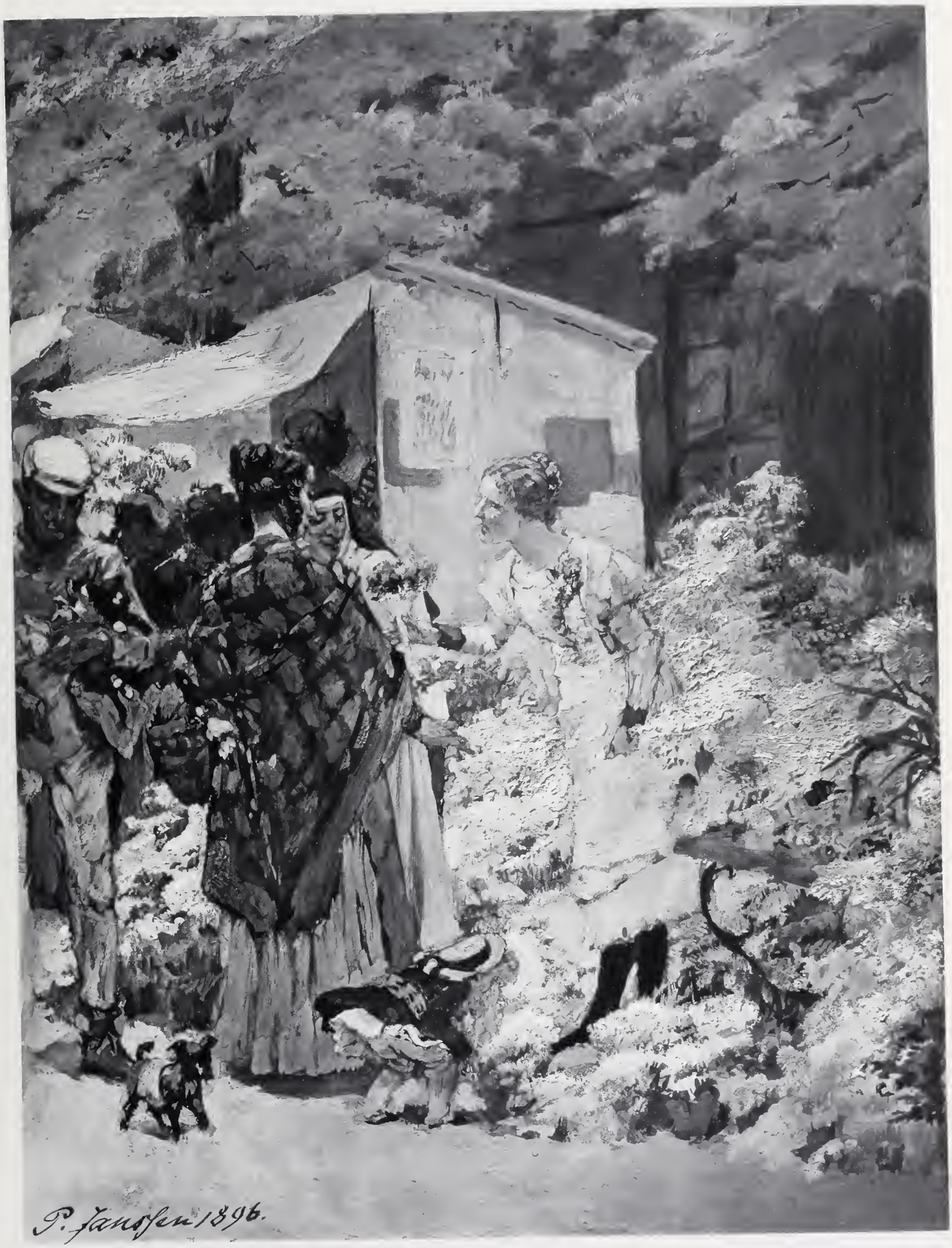
* * *

Ein Riesenwerk ist es, das der noch in voller Manneskraft stehende, kaum 53jährige vor sich gebracht hat, als Maler, als Lehrer, als Leiter einer der grössten Kunstschulen und keineswegs ist dieses Werk vollendet. Von Bild zu Bild ist die aufsteigende Linie erkennbar, auf der sich seine Kunst bewegt. Grosses hat die deutsche Malerei Peter Janssen zu verdanken, Grosses noch wird sie von ihm empfangen.

Peter Janssen. Studie

Peter Janssen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die hl. Elisabeth und ihr Zuchtmeister. Marburg



Peter Janssen pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Spanische Blumenverkäuferin

DER FRAUENTYPUS

IN DER

DEUTSCHEN JAHRHUNDERTSMALEREI

VON

FRANZ RADLER

Die Malerei im Schwesterreigen der bildenden Kunst hat so gut eine eigenthümliche, ausdrucksreiche, unschwer entzifferbare Sprache wie die Musik, wie in der vollkommensten Form der artikulirte menschliche Laut. Das giebt ihr in der kulturhistorischen Betrachtung der Vergangenheit einen nicht unbedeutenden objektiven Werth als Thatsachendarstellerin oder Thatsachenbeleuchterin, den die litterarische Darstellung nicht immer und zu Zeiten sogar nur vereinzelt hat, — nämlich eine erhebliche Unbefangenheit der Wirklichkeit gegenüber und eine Unberührtheit von despotischen Formeln und tyrannischen Gesellschaftsgesetzen. Zwar ist ihre Sprache eine unschwer entzifferbare, aber sie ist doch nur für eine Person von hoher individueller Bildung lesbar, — ihre feinere Wortbildung wird vom Volk nicht verstanden und daher auch, wo sie Revolutionäres oder unbequeme Wahrheit mit einiger Vorsicht ausspricht, von denen nicht gefürchtet, die ein Interesse an der Unwahrheit, der Erhaltung gewisser Kulturlügen, dem Nichtaufkommen neuer und vorgeschrittener Ideen haben. Jedes unerwünscht gesprochene und geschriebene Wort hat zu allen Zeiten seinen Staatsanwalt gefunden, der es unterdrückte, — an ein Werk der übrigen Künste hat bei weniger Besonnenheit des Autors fast nie im Ernst eine käufliche Justiz herangekonnt. So durfte im vorigen Despotenjahrhundert Goya in Spanien ungescheut mittels seiner geistreichen Radirnadel die schändlichsten Zustände seines Vaterlandes festreissen und gekannte Personen dem Fluch der Lächerlichkeit überantworten, ohne dass ihm eigentliche Gefahr drohte und sein um Jahre späteres Verlassen der Heimat eine hastige Flucht wurde, — so konnte Hogarth mit Pinsel und Grabstichel den brutalen Sittenverfall des heuchlerischen Alt-England für die Nachwelt aufzeichnen; die gleichen Philippiken mittels des Worts hätten jenen nicht vor dem gemüthsreichen Gezwicktwerden mit glühender Zange und diesen bei abendlicher Heimkehr vom Skat kaum vor einem freundschaftlichen Rippenkitzel mittels eines sehr schönen und sehr blanken Stilets bewahrt. Die Kunst hat in dem, was sie sagt, eine erhebliche Freiheit vor dem Wort voraus, — man hält seit alter Zeit mit einigem Recht die Oeffentlichkeit in weiterem Sinne bei ihren Kanzelreden für ausgeschlossen. —

— —

Aber doch nur ausnahmsweise offenbart die Kunst einen so unverhohlen litterarisch-kritischen Charakter wie bei Goya und Hogarth, wie bei Rops und Klinger, die Sittendarsteller mit dem Griffel

statt mit der Schreibfeder sind. Der allgemeine kulturgeschichtliche Wesenszug der Kunst enthüllt sich auf anderen Gebieten noch häufiger, und hier vielleicht am besten sogar in rein idealen, der Wirklichkeit abholden Ideenkreisen, z. B. auch auf dem Felde der Frauendarstellung. Der erotische Hang zum Weib ist so stark wie der Wille zum Leben, — er hat die Frauenfrage in dem Augenblick geschaffen, als Adam in scheuer Verwunderung zum ersten Male die neugeschaffene Eva erblickte, — er nimmt im Phantasieleben des Jünglings wie des Mannes so starken Raum ein, dass man bei oberflächlicher Schau über die Kunstgeschichte vermuthen könnte, dass der erotische und der künstlerische Trieb zwei Erscheinungen aus derselben Wurzel seien, denn das Weib und das Verhältniss des Mannes zu ihm ist in erdrückender Ueberzahl der Vorwurf in den geschaffenen Werken. Hier aber, wo der Künstler wegen der Eigenart seines Idioms ungescheut vor Machthabern und gesellschaftlichen Ketten seine persönlichsten Anschauungen und seine verborgensten Empfindungen aussprechen darf, — wo sich unbewusst zugleich die Meinung seines engeren Lebenskreises hineinmischt, ist jedes bedeutende Werk desshalb ein gewichtiges Zeitdokument. Und hier ist eine künstliche Verdeckung des Zeitzuges weniger leicht möglich als in der gleichzeitigen Litteratur. Die Litteratur des deutschen Rokoko hat einen abstrakten, fast strengen, zwitterhaften Zug und verräth wenig von der Sinnlichkeit, die hinter der gemessenen Würde der Zeit sich verbarg, — in der Art aber wie die Künstler dieser Stilperiode das Weib aufgefasst und geschildert, in jenen halben, scheuen, verschleierten Andeutungen von Pose, Thema, Strich und Farbe enthüllt sich ungewollt die geheime Lüsternheit der Zeit. Hier ist die Malerei der Litteratur gegenüber das zuverlässigere Dokument. — In anderen Zeiten ergänzen sich beide Kunstzweige. Wer fände in den keuschen und liebenswürdigen Bildgestalten der alten Aegypterinnen nicht Bestätigung dessen, was neuere Forschung ergründet, dass nämlich die Frau im Pharaonenlande eine würdige und vornehme Stellung im fast seltsamen Widerspruch zu der geduldeten Polygamie eingenommen? Und enthält nicht die Aphrodite von Melos in der Quintessenz den ganzen Schönheitskult des Hellenen, für dessen Befriedigung er, der in der praktischen Frauenfrage vom Orient noch nicht frei geworden war, die einzigartige naive Form des Hetärenthums ersann? Für das finster brütende Rom mit seinen verweibischten Männern und dem Typus des blutgierigen weiblichen Dämons ist nichts bezeichnender als die berühmte sitzende Agrippina und das Gorgohaupt, die Weiberfurcht 1800 Jahre vor den modernen schwedischen Künstlern geschaffen hat. Liegt nicht in Lionardo's Mona Lisa, Rafael's Sixtina, Michelangelo's frühen Madonnen dann als eben aufgebrochene Blüthe des Renaissance-Frühling der jugendhold-naive Aufstieg des Quattrocento, — in Tizian's lüstern umtasteten Modellen nicht dagegen deutlich die begonnene Wurmstichigkeit des Verfalls, — und nicht das kalte Nervenraffinement künstlich entflammter Sinne in Watteau's reifrockbekleideten Grazien aus jener Zeit, welche mit der Gestalt des wahnsinnigen Scheusals Marquis de Sade sich erschöpfend charakterisiren lässt? So lässt sich mit Thatsache um Thatsache die Art der Frauendarstellung in der Kunst aller Zeiten als ein wichtiges kulturgeschichtliches Symptom belegen. —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Auch unser Jahrhundert bleibt den Beweis hiefür nicht schuldig, — ja je näher der Betrachtungskreis uns selbst gerückt ist und Zustände, Verhältnisse und Personen dem persönlichen Augenschein

oder wenigstens in lebendigster Tradition dem sicheren Urtheil sich bieten, umso überraschender wird die Festigkeit des Zusammenhangs zwischen der Frauendarstellung und der Zeit, umso reichere Beziehungen thun sich auf auch durch Künstlererscheinungen zweiten und dritten Ranges. Das deutsche Volk hat in dieser Zeit wie das französische kulturhistorisch eine ausserordentlich starke und bewegte Wandlung erlebt, — beide erhoben sich aus tiefem Verfall zu einer durchgreifenden Erfrischung, — beide entwickelten vom wiederaufgenommenen Vorbild der Antike her in kultureller Beziehung einen neuen Glanz des neueren, politisch freien Bürgerthums, — beide sind zuletzt auf ein dem Thema nach von der altniederländischen Kunst theilweis einst vorweggenommenes, in Form und Perspektive aber neues Gebiet gezogen, das staatspolitisch unter der socialen Frage ebenso allgemein als ungenau wie künstlerisch als moderne Kunst bezeichnet wird und noch ungeklärt die verschiedensten Strömungen in sich fasst. Aber während die französische Kunst der Gegenwart bis auf den einen Puvis de Chavannes lediglich von Kunsthändlern und in den Ateliers zu Tagesberühmtheiten gestempelte technische Faiseurs ohne einen grossen Gesichtspunkt aufzuweisen hat, also im Verfall begriffen scheint, hat die deutsche Kunst eine stattliche Anzahl wirklich bedeutender Künstler zu verzeichnen, — sie liegt unserem Interesse doppelt nah und soll desshalb hier in der Frauendarstellung ihrer drei Perioden eine Betrachtung finden.

F. Klein-Chevalier. Studie zum Frescogemälde im Düsseldorfer Rathaussaal

Drei Kreise hat die deutsche Kunst des Jahrhunderts durchlaufen: den klassizistisch-romantischen, den bürgerlichen, den modern-socialen und modern-romantischen. Dort war nach Carstens antikisirender Vorläuferschaft die mönchische Strenge das Zeichen der nazarenischen Kunstrichtung, die bedeutsam genug von deutschen Künstlern wie Cornelius, Overbeck, Führich, Veit in einem alten italienischen Kloster begonnen ward. Rethel, Kaulbach, Bendemann, Genelli, Feuerbach sind ihre weiteren Vertreter. In der Litteratur gab das ganz klassisch gewordene Weimar den Ton an, gegen dessen Macht die romantischen Dichter schwer ankämpften und der zügellose Individualist Friedrich Schlegel mit seiner «Lucinde» nur ein litterarischer Sturm im Glase Wasser trotz der sonderbar uns anmuthenden Knappenschaft des hofpriesterlichen Schleiermacher blieb. Der nationale Sinn erwachte

glühend trotz 30jähriger staatspolitischer Unterdrückung und Verfolgung, — er lenkte die durch 1813—15 erfrischten Geister in das ideale Nirgendsheim der Antike und des christlichen Mittelalters, — die nothwendige Resignation zog ein gewisses tragisches Märtyrerbewusstsein gross, eine spartanische Gleichgiltigkeit gegen die Lebensfülle und den Genuss, ein Schicksalspathos der Wirklichkeit gegenüber, und das selbst in der Betrachtung der nächsten häuslichen Dinge. Ein würdevoller Patriarchalismus geht durch die Kunst von Cornelius bis Feuerbach und edle Menschen von fürchterlicher Idealvollkommenheit posiren in ihr neben den reinlich davon geschiedenen Bösen, — und von Cornelius bis Feuerbach lässt sich derselbe Frauentypus deutlich verfolgen. Das bürgerliche Gretchen in des Ersteren Faust, die fürstliche Brünhilde in seinen Nibelungen, die namenlosen Frauen in seinen Fresken und Kartons bis zur Medea, der Freundin des Alkibiades im «Gastmahl» und dem prachtvollen Bildniss der römischen Schusterfrau des Letzteren bei Schack sind nur Wandlungen derselben Form, die sehr wenig individuell gefärbt bei allen übrigen Darstellern dieser Reihe wiederkehrt. Bei Overbeck ist sie nur anmuthiger, bei Rethel liebenswürdiger, bei Genelli nur etwas ramponirter von dem ins Gesicht geschriebenen Lebensberuf als Opernstatistin. Schon das Erscheinungsideal, oder wie die Künstler sagen: das Modell, ist auffällig genug und einheitlich. Frau und Jungfrau sind gross, breitschulterig, von einer mässigen deutschen Fülle, als käme sie stracks aus dem germanischen Urwald herausgeschritten oder stammte wenigstens in grader Linie von dort her. Ihre Gesichtsformen sind von phlegmatischer Grösse, ohne Individualität, gleichmässig im Ausdruck und nur im Zorn gespannt: da aber scheint sie in delphischen Worten selbst über die Köchin, die eine Suppe hat anbrennen lassen, alle Strafen des christlichen Weltgerichts oder die Rache sämmtlicher Schwarzalben heraufzubeschwören. Sie bewegt sich langsam, feierlich, mit geschlossenen oder versonnenen Augen, bei jedem Schritt des Heldenmutterberufs sich bewusst. Sie hat keine Familienmerkmale in Wuchs oder Physiognomie und einen Stammnamen nur der Art, wie der Bauer sein Pferd «Liese» und der Handwerksmann seinen Pudel

F. Klein-Chevalier. Studie. Ostende

Peter Janssen pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Schweizer Gebet bei Sempach. Privatbesitz

Peter Janssen pinx. Mit Genehmigung der Photographischen Union München Phot. F. Hanfstaengl, München

Mönch Dodde und die bergischen Bauern in der Schlacht bei Worringen.
Kunsthalle Düsseldorf

Phot. F. Hanfstaengl. München

F. Klein-Chevalier phx.

Morgendämmerung im Spielsaal von Ostende

F. Klein-Chevalier. Studie. Ostende

«Karo» tauft. Sie arbeitet nicht; sie würde mit Heldenmiene das Kochbuch um Rath fragen, wenn sie Kaffee kochen sollte; ihr Spinnrocken ist eine Bühnendekoration wie die stets allegorisch gruppirte Kinderschaar zu ihren Füssen, und wenn sie das Jüngste scherzend aufhebt, dann thut sie immer nur so, denn ihre herzkalte und strenge Tugend schliesst jedes intim-zärtliche Band zwischen ihr und ihren Kindern aus. Wenn sie den Geliebten umarmt, dann wird höchstens ein markirter Bühnenkuss daraus und selbst wenn sie mit dem Schein leidenschaftlichen Abschieds Romeo eben vom Balkon klettern lässt, dann sucht man immer nach einem dem Liebhaber befreundeten Amateur-Photographen unten, der den Vorgang festhalten will und von unten zuruft: «So, bitte, einen Augenblick, meine Allergnädigste!» Diese mehr dem alten als dem neuen Testament angehörige Patriarchenfrau und Mutter ist unnahbar, sie coquettirt, redet, regt sich nicht, ist unbekannt mit den Geheimnissen des Flirt und voll Verachtung gegen den nächstniederen Stand, ein gefallenes Mädchen oder eine Freundin, welche den grünen Salat statt mit dem süssen Rahm mit Essig und Oel anmacht oder durch Chique sich dem Vorwurf der Leichtfertigkeit aussetzt. Sie ist mit einem Wort die vornehme Herrin, wie die Phantasie einer Stallmagd sich diese vorstellt, und sehr, sehr oft scheint sie ein bischen arg beschränkt zu sein und ihr Schweigen und ihre Hoheit vom Instinkt eingegebene Vorsichtsmassregel.

Das Frauenideal der Romantik, in der Schwind der oberste ist, erscheint so sehr viel anders keineswegs. Die grosse deutsche Gestalt kehrt auch hier wieder, aber sie ist durchweg schlanker, feingliederiger, zarter und beweglicher. An einer wahren inneren Frauenwürde im modernen Sinn fehlt es auch hier, — das Weib ist auch hier dem Künstler nur mehr ein passives Spielzeug, das die vom Mann kategorisch vorgeschriebene Rolle zu spielen hat. Aber es ist doch schon eine nicht unbedeutende Erhöhung des Typus, ein Studiren, Schätzen, Sichweiden an lauter gewinnenden Zügen der Weiblichkeit deutlich bemerkbar. Diese Frauen sind menschlich, sie leben ein Gemüthleben

F. Klein-Chevalier. Studie zu dem Bilde «Morgendämmerung im Spielsaal von Ostende»

voll stiller Ahnung und verschwiegener Sehnsucht, sie wissen vielleicht nicht sehr häufig mehr als über Spinnen, etwas Wirthschaftaufsicht und ein paar Märchen oder Ritterromane hinausgeht, aber sie haben die echte Herzensbildung, welche sicher und ohne Verlegenheit sich überall zu behaupten und dem sublimen Denker so gut wie einem faden Rüpel zu imponiren versteht. Diese Herzensgrösse des deutschen Weibes, diese bezaubernde Monumentalität des Gefühlslebens, die der echteste Widerschein erwachenden Volkslebens um die Mitte des Jahrhunderts ist, gelang nach meiner Ansicht Schwind nie besser in der Darstellung als in seinem Schackgalleriebild von der Rückkehr des Grafen von Gleichen. — Auch der einst alle Welt so sieghaft blendende Makart ist Romantiker, aber ein Kosmopolit, der nur die mit den verlangenden Sinnen betrachtende Frau der Spätrenaissance kennt, — jene Frau, die schon stark in die Demi-Monde-Frau des zweiten französischen Kaiserreichs hinüberspielt; — sein Werk ist demnach für die Kulturbetrachtung nur episodisch interessant, aber ohne ernsten Werth. — Und auch Böcklin ist Romantiker. Aber er ist Romantiker der vorgeschichtlichen Antike und schildert das schrankenlose Gefühlsleben kulturloser Gestalten. Seine Meerfrauen, Panisken, Heroinen existiren nicht für sich, sondern sind Allegorieen der ungebrochenen, unendlich fruchtbaren, brütenden Naturkraft, — sie gehören der Grundauffassung nach viel mehr der Gegenwart als der romantischen Periode an, weil sie das Naturrecht vertreten, um welches die Frauen der Gegenwart zu kämpfen begonnen haben.

F. Klein-Chevalier. Studie

— —

Ist die Frau in der mit dem Schwergewicht vor 1848 fallenden Kunst unseres Jahrhunderts wesentlich ein abstrakter Begriff von der repräsentirenden altgermanischen und frühmittelalterlichen Herrin des Hauses, der gebietenden «Frouwe», so kommt mit dem erstarkenden Bürgerthum im dritten Viertel unseres Jahrhunderts die vornehme Hausfrau, mehr noch die bürgerliche Hausmutter, mater familias, zur Geltung. An die Stelle einer nie gewesenen Idealwelt, für die der praktisch thätige Bürger niemals viel übrig hat, treten Bilder des Alltagslebens und der Alltagsstimmungen, und wie die Kunst vorher eine Kunst wesentlich für den akademisch Gebildeten war, so wird sie jetzt eine solche für den dritten Stand. Die Anekdote und das Sittenstück verdrängen die historische und religiöse Allegorie, den romantischen Traum, und Menzel, Knaus, Defregger heissen nun die führenden Namen. Es erscheint die an Körper und Seele gesunde, herz- und gemüthwarme Bürger- und Bauerfrau und knospende Mädchenblüthe voll Kraft und Uebermuth, deren Tugend und deren treustiller Sinn ohne Pathos und Herbigkeit, etwas ganz Selbstverständliches ist. Die Häuslichkeit, die kleine Alltagssorge, das sonnige Familienglück oder das darauf Bezug habende Leiden, die rührende Liebe zu Mann und Kindern zeigen den Frauentypus jetzt in der ganzen Vielgestaltigkeit

des Lebens, aber mit dem einen gemeinsamen Grundzuge der liebenswerthen deutschen Fraulichkeit, die in allen Tonarten bei diesen Künstlern und ihren Zeitgenossen wiederkehrt. Diese Frau ist so wenig geistig veranlagt wie die vorige, — sie hat aber nicht deren Stil; und sie hängt im Gegensatz zu jener am Nächsten, das ihr Tag aus Tag ein zahllose kleine Freuden darüber bietet, dass dem Mann die Suppe schmeckt, die Kinder eine gute Nummer in der Schularbeit nach Hause bringen, sich nicht schmutzig machen und sie ein besseres Kleid trägt als die Nachbarin oder als Mädchen den hübschesten Tänzer am Sonntag Nachmittag findet; sie ist handfest, gutartig, mitleidig, von einer gesunden Sentimentalität der nervenlosen Kraft und geht in ihrem Häuslichkeitskreise bis zur Bewusstlosigkeit auf; ob Schiller ein Dichter war oder der wievielte seines Namens ihr Landesherr ist, weiss sie indessen sehr selten sicher, wie sie ihr engeres Vaterland nahezu niemals auf einer Landkarte findet, trotzdem sie dazu unter grossen Vorbereitungen eine Riesenbrille aufsetzt.

F. Klein-Chevalier. Studie

Nur Menzel fällt als Haupt dieser lebensfreudigen Realistengruppe mit den animalischen Kunstinstinkten in der Frauenauffassung wenigstens eines charakteristischen Theils von seinem Schaffen heraus. Im Sinne scharfer Wirklichkeitskritik modern weit vor der Gegenwart und mitten unter schwärmenden Romantikern hat er die grosse Weltdame gebildet, — die Frau von hoher Bildung, raffinirtem Schönheitssinn, der im Gebiet der Kosmetik zu Hause ist, — bei der der Verstand das Uebergewicht hat. Diese vornehme Frau der Menzel'schen Auffassung ist mit einer leisen, an Schopenhauer gemahnenden Boshaftigkeit gesehen; sie ist international wie die sich in Jahrzehnten nur wenig verändernde Gesellschaft, der sie angehört, — sie spielt, intriguirt, coquettirt, — man erlauscht geistesgegenwärtige, verschlagene, sinnenheisse Züge, während die Herzkraft von einem übermässig bewegten Gehirnleben aufgebraucht wird, — sie wahrt den Schein, denkt und handelt frei, — sie erlebt Romane und spielt die ernstesten diplomatischen Rollen auf den Wegen der Politik ganz ungesehen. Wenn sie jung ist, amüsirt sie sich kostbar in den verführerischen

F. Klein-Chevalier. Studie. Ostende

Wogen der grossen europäischen Welt und heirathet mit 19 Jahren einen steinreichen Graukopf, vorausgesetzt, dass sie hübsch und klug ist, — und ist sie alt, dann bereut sie mit pietistischem Augenaufschlag ihre Sünden, die mehr Thorheit als Vergehen waren, stiftet Ehen und strickt Wolljäckchen für afrikanische Mohrenkinder. Dieser hauptsächlich in Menzel's Hof- und Staatsaktionsbildern vorhandene Frauentypus gehört in demselben Geiste wie der Böcklinische, dessen unmittelbarer Kontrast er ist, schon stark der Gegenwart an. Wie jener das mächtige Naturrecht des weiblichen Menschen mit Prophetenwucht predigt, packt dieser durch die Kritik, vor der die Frau als höchstes Erzeugniss individueller Standesentwickelung, als gesellschaftliches Kunstwerk gleichsam in gewordener Stellung und Wesensbildung erscheint.

Moderne Probleme der Arbeiterfrage in Verbindung mit der wirthschaftlichen Frage der Frau haben seitdem einer junganringenden Kunst die Physiognomie aufgedrückt. Nervöser, empfängnissvoller, entwickelungsbedürftiger ist die Zeit geworden, ihr Athemzug hastiger, brennender ihr Puls und greller ihre Kontraste. Der Erwerb und freiheitlicher Sinn haben unter der Wirkung besonderer Umstände die Frauenfrage zu einer dringenden und heftig umkämpften gemacht. Kein Wunder, dass in Hinsicht auf tiefe Schattenseiten der Gegenwart heissen Gemüthern in der Kunst jedes Wiegen im schönen Schein des Nirgendsheim als ein verruchter Optimismus erscheint, sie dem nach Brot brüllenden Volk nicht beschwichtigende Spiele reichen wollen und die Kunst zur Propaganda für die sittliche Nothwendigkeit benützen, um die Augen der oberen Welt auf gewisse Zustände zu lenken. Grosse Gebiete der neuen Litteratur wie Kunst beschäftigen sich mit der Frau, die niemals in gleicher Weise im Vordergrund stand, und man kann hier die seltsamsten Entdeckungen machen, zieht man die vorhergehenden Perioden zum Vergleich heran. Z. B. dass die Frau ein ganz eigenthümliches Seelen-

Guido von Maffei pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Reineckes Ende

Fr. Kaulbach pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Lebende Brücke (Aus dem Kaukasischen Kriege)

leben hat und dass sie eine Form des Leidens wie der Leidensfähigkeit offenbart, die weitaus von denen des Mannes verschieden sind. Um die Sache mit dem nüchternen Namen zu nennen: Die junge Kunst hat das Menschenthum der Frau, nachdem sie lange nicht mehr wie eine Bühnenfigur, eine Puppe oder eine stilisirte Magd in der Auffassung der Männer gewesen ist, künstlerisch entdeckt, zum Thema gemacht, und beutet es aus. Die Kunst spiegelt hier nur wieder, was in aller Munde ist, und wenn man näher zuschaut, ist diese Auffassung viel weniger von socialer Tendenz als sie scheint, sondern sie ruht viel mehr im künstlerischen Bedürfniss einer nach unmittelbarem Leben durstenden Zeit. So hat Liebermann in einem erheblichen Theil seines Werks die Arbeiter- und Taglöhner-Frau seiner Künstlerart entsprechend im allgemeinen Standestypus, mit ihrer unsympathischen aber naturechten Hässlichkeit und mit den kleinseligen Zügen der niedersten Lebenssphäre als das früh gealterte und missbrauchte Lastthier allerdings sehr einseitig, vertieft des Mannes geschildert. und um ihn die Gloriole Durch Uhde ist die- der treuen Gefährtin ser Typus zum und der Mutter seelischen gewebt. Er Leiden, hat die

F. Klein-Chevalier. Kuppelgemälde in der Berliner Gewerbeausstellung 1896

Keuschheit, die treue Pflicht, die Arbeitsfreude der unverdorbenen Töchter und Frauen der ländlichen und landstädtischen Armuth geadelt, indem er sie neben einen Heiland von gleicher Herstammung als Handelnde erscheinen lässt. Sein Frauentypus ist im Gegensatz zu dem immer zierlicher und elfenhafter werdenden der Bürgerklassen stark und ausgearbeitet von mühseliger Qual. Die unschönen Züge sind plump, verquollen, — sie sind leidensvoll und verhärmt von der Sorge ums tägliche Brot, und eine müde Entsagung, die fast Hoffnungslosigkeit ist, liegt darin. Schwerfällig ist der Gang, scheu, ohne Herrschaft über die Glieder, und wo sie geht, stiebt aus den zerschlissenen Kleidern dieses armselig-bejammernswerthen Geschöpfs eine Wolke von Armeleutgeruch. Sie ist bei einer zur maschinenmässigen Gewohnheit gewordenen Arbeit begriffen oder in dumpfer Ruhe, die nur eine Poesie kennt: die Predigt am Sonntag Nachmittag, — und nur ein grosses Glück: das werdende

oder eben vorhandene erste Mutterglück. Das erste, — denn beim zweiten ist dies Weib schon zu sehr verstumpft, um es noch mächtig empfinden zu können. Uhde hat in seinem «Schweren Gang» hier sogar das Aeusserste gewagt, was die bildende Kunst wagen darf, aber die keusche Auffassung darin stempelt die künstlerisch bedeutende Darstellung dieses Werks zur Eroberung eines neuen Gebiets, zu einer zweifellos ernsthaften Vertiefung des Frauentypus in der modernen Kunst. — Auch in dem unendlich vielgestaltigen Werk von Max Klinger spielt die Frau eine erhebliche Rolle, — hier spiegelt sich zugleich in den Hauptcyclen von des Künstlers mittlerer Periode ihr sociales Milieu und die Furchtbarkeit ihrer dem Zufall preisgegebenen Existenz, die in diesen Bildungen meist vor dem Abschlussdrama steht, auf breiterer Grundlage. Er hat selbst in den hier gemeinten, von einem vollkommen reifen Realismus erfüllten Radirungen kein bestimmt festgelegtes Modell und kein fest begrenztes Thema wie die Vorgänger, aber man kann doch einen wiederkehrenden Typus beobachten. Da ist eine starkgebaute, mittelgrosse, herbe und unschöne, aber mit einem gewissen Geschmack gekleidete Frauengestalt von wilder oder gepresster Entschlossenheit: die verzweifelt mit dem Schicksal um ein ehrliches Sein ringende halbgebildete Arbeiterin, Näherin, Ladenmamsell, — die an einen Säufer verheirathete Frau, — jene mit gebundenen Händen dem Zufall überlieferte Tochter der kleinen Mittelstände, die statt Erfüllung der Sehnsucht nach oben oder nach Glück so oft Schande und Elend findet, aber beinahe nie eine hilfreiche Hand aus der modernen Gesellschaft heraus. Klinger's aus dem Kampf der Zeit geschöpfter Typus, der fast immer in einem Drama, fast nie im trüben Sonnenlicht eines hoffnungsvollen Augenblicks erscheint, ist ein fürchterlicher Zeuge von Nachtseiten der Gegenwart, gegen welche die wirkliche oder sogenannte Arbeiternoth eine Bagatelle ist. — Was Menzel unter den Berliner, Düsseldorfer, Münchner Realisten ist, nämlich der genialste Darsteller der Frau als feinste Blüthe der zeitgenössischen Gesellschaft vor und um 1870, das ist schliesslich Skarbina für die unmittelbare Gegenwart. Er schildert mit berückender Kunst die feingebildete, vornehme, hochsensible, schlanke, zierliche und anmuthige Frau der bürgerlichen Elite in ihrer eigenthümlichsten Sphäre. Dieses duftigzarte, oft ganz Kunst scheinende Geschöpfchen, das unter grellem Tageslicht physisch leidet und matt ist, in der Dämmerung und

F. Klein-Chevalier. Studie zu Nero aus dem Gemälde «Agrippina»

F. Klein-Chevalier. Skizze zu dem Bilde: Wiederankunft des durch Napoleon vertriebenen Casseler Kurfürsten Wilhelm

bei Nacht aber mit grossen Augen der Verwunderung wach wird, wandelt bei ihm durch dunkelnde Strassen voll raunender Winter- oder Frühjahrsstimmung oder im Baumschatten an sonnigem Tag mit dem Lächeln eines zufriedenen Kindes. Oder es sitzt bei hörbarer Stille im dämmerigen und hinter dichten Vorhängen von gedämpftem Sonnenflimmern erfüllten Gemach, liest, grübelt, träumt über einem Buch und belauscht in nervöser Bangigkeit oder mit wohliger Lust die Stimmen um sich und in ihrer Seele. Es ist ein ganz bestimmter Typus, der nicht Hausfrau, nicht Mutter, nicht Gattin in erster Linie ist, der nicht arbeitet, sich auch nicht geräuschvoll vergnügt; in der einzigen Sorge um gute Laune fliesst sein Leben traumhaft in einem feinen Parfüm von lauter dämmerigen Stimmungen dahin, die sich zum berückenden Kunstwerk gestalten. —

F. KLEIN-CHEVALIER

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Die Düsseldorfer Künstlergemeinde hat sich an den Kämpfen und Stürmen, welche das letzte Jahrzehnt dem deutschen Kunstleben brachte, nie mit lautem Lärmen betheiligt, wenn auch der Gegensatz zwischen Alt und Jung, zwischen Fortschritt und Reaktion, hier so gut seinen Ausdruck fand, wie anderswo. Aber die Kunst in Düsseldorf, die weder durch die verwirrende Erscheinungsfülle grosser internationaler Ausstellungen, noch durch übermässigen Zuzug fremder Elemente in ähnlicher Weise beunruhigt und in Athem gehalten wird, wie etwa in Paris oder in München, hat sich in stillerer und stetiger Entwicklung immer ihren vornehmen Rang gewahrt und gleichzeitig sind ihr, wie die moderne Künstlergruppe dort beweist, alle die positiven Errungenschaften jener Kämpfe und Stürme zu Gute gekommen, ohne dass sie unter den dazugehörigen Irrungen und Wirrungen schwer gelitten hätte. So hat die alte rheinische Kunststadt zwar nicht viele von jenen Namen vorzuweisen, die zu Schlagwörtern und Schlachtrufen im Kampf um neue Ideale der Malerei geworden sind, aber sie hat einen strammen Heerbann trefflicher, ernsthafter und an sicherem Können reicher Künstler aufzubieten, an deren Bedeutung auch das parteiischste Urtheil nicht rütteln kann. So oft wir in den letzten Jahren Gelegenheit hatten, in Münchener Ausstellungen die «Düsseldorfer» collectiv beisammen zu sehen, hatten wir auch Gelegenheit, uns über die grosse Zahl hervorragender Kräfte zu wundern, welche die verhältnissmässig doch kleine Stadt aufzuweisen hat: Da sind die beiden Achenbach, Peter und Gerhard Janssen, Rocholl, Hans Bachmann, Walter Petersen, Alexander Frenz, Jul. Bretz, A. Dirks, Anton Henke, Olaf Jernberg, Herman Huisken, H. Hermanns, G. Macco, F. v. Wille u. s. w. u. s. f. Jede «Richtung», jede «Gruppe» hat glänzende Vertretung dort und es ist immerhin von symptomatischer Bedeutung, dass in Düsseldorf zugleich der berühmteste Landschaftsmaler der alten Schule, Andreas Achenbach, und einer der kraftvollsten, markigsten der modernsten Richtung wohnt, Olaf Jernberg. So hat die intime Genremalerei ebenso tüchtige Vertreter dort, wie das «Freilicht» und die neuzeitlichen dekorativen Bestrebungen und die in den letzten Jahren so gewaltig zur Blüthe gekommene Schwarzweiss-Kunst. Welchen günstigen Boden solche Verhältnisse für die Weiterbildung eines jungen, gesunden Talentes bilden, lässt sich am Werdegang so manchen Düsseldorfer Künstlers mit erfreulichem Ergebnisse verfolgen, namentlich auch an dem des Malers Klein-Chevalier, von dessen Schaffen hier kurz die Rede sein, von dessen Werken einiges besonders Charakteristische wiedergegeben werden soll.

Die Lebensgeschichte des trefflichen Genre- und Historienmalers ist weder besonders romantisch noch sehr ungewöhnlich und nur das Eine ist besonders hervorzuheben, dass Klein-Chevalier die Lauf-

bahn eines Künstlers gegen den Willen der Seinigen einzuschlagen den Muth hatte. Er wurde vor 35 Jahren zu Düsseldorf geboren und von seiner Familie zum Offizier bestimmt. Aber der Beruf zum Maler siegte in ihm und er besuchte die Düsseldorfer Akademie, wo er bei Professor Peter Janssen und dem Architekten Adolf Schill in die Schule ging und sich den stattlichen Schatz von Können aneignete, den wir aus allen seinen Bildern erkennen. Seinem Meister Peter Janssen war erst das jüngste Heft dieser Zeitschrift gewidmet, so dass es nicht nöthig ist, auf diesen Künstler und seine Bedeutung hier näher einzugehen.

Der junge Maler hatte sich bald schöner Erfolge zu freuen. So ging er aus einer Concurrenz für den Vorhang des Crefelder Theaters als Sieger hervor, desgleichen aus einem anderen Wettbewerbe für ein Frescogemälde im Rathhaussaale zu München-Gladbach, darstellend die Einweihung des Niederwald-Denkmals. Das letztere, figurenreiche Gemälde hält sich bei aller überzeugenden Sachlichkeit der Darstellung auf's Glücklichste frei von jenem conventionellen Repräsentationsstil, der leider für so viele von den an Deutschlands grösste Zeit gemahnenden historischen Werken charakteristisch ist. Der Schwierigkeit, eine modern gekleidete Menschenmasse im Augenblick einer offiziellen Festlichkeit ohne Steifheit und Convention darzustellen, ist Klein-Chevalier durch das erfolgreiche Bestreben begegnet, jede einzelne Figur zu individualisiren und in jeder dieser Gestalten die ganze Begeisterung des historischen Augenblickes erkennen zu lassen. Vom Denkmal selbst sehen wir nur den vorderen Theil des massigen Sockels. Rechts im Vordergrunde die Figur des greisen Heldenkaisers Wilhelm I., entblössten Haupts, den Helm in der Linken, in der Rechten einen Lorbeerkranz. Neben dem Kaiser der Kronprinz, der nachmalige Kaiser Friedrich, und hinter den Beiden eine Schaar von Fürstlichkeiten, Militärs und Staatsmännern; auch Moltke's kluger Kopf ist zu erkennen. Im Gegensatze zu diesen, mit friedlicherem Ausdrucke dargestellten Herrschaften sehen wir im Vordergrunde bewegtere Gruppen begeisterter Festtheilnehmer und Zuschauer — auch diese sind sicherlich zum grössten Theile Portraits. Es ist unschwer zu erkennen, dass eben ein stürmischer Hochruf die Versammlung durchbraust. Hüte und Helme, Schläger und Fahnen werden geschwungen, ein Paar Riesen von der Garde in den bekannten Blechmützen senken feierlich ihre Feldzeichen, und das minder offizielle Publikum, das sich die Treppen heraufkämpft, stimmt mit wildem, ehrlichem Jubel ein in den Festruf. Und unten fliesst der Rheinstrom, belebt von einer Dampferflottille, majestätisch dahin.

Die Ausführung dekorativer Darstellungen grossen Stils, welche dem Künstler stets die grösste Freude bereiteten, wurde ihm für das Hôtel zum Löwen in Düsseldorf übertragen. Dann malte er — abermals als Gewinner einer Concurrenz — einen Theatervorhang für Essen, eine Arbeit, die Klein-Chevalier auch heute noch hohe Befriedigung gewährt; ferner gewann er den ehrenvollen Wettbewerb um Ausführung der Freskogemälde im Rathhaussaale zu Düsseldorf, welche er im vorigen Jahre vollendete. Mit der Darstellung: «Jan Willem werden die Baupläne für das churfürstliche Schloss vorgelegt», hat der Künstler vielleicht sein bestes Werk geschaffen. Wenigstens hält er selbst diese Arbeit dafür.

Eine weitere Auszeichnung erfuhr unser junger Meister durch den Auftrag des preussischen Cultusministeriums, den Sitzungssaal des Bergamtes Halle a. S. mit allegorischen Darstellungen über den Bergbau zu schmücken. In weiteren Kreisen bekannt und eine gewaltige, Achtung gebietende

Leistung, durch Schwierigkeit und Umfang der Arbeit, waren die Kuppel- und Glasgemälde der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Wenn man bedenkt, dass die Figuren die ungeheuerliche Grösse von 7½—8 Metern hatten — ein Format, das den berühmten Evangelistenfiguren in der Peterskuppel zu Rom nicht allzusehr nachsteht — so kann man sich einen Begriff davon machen, wie schwierig es war, diese Riesengestalten in Form und Malerei zusammenzuhalten und wirksam zu machen.

In Cassel gewann Klein-Chevalier eine Concurrenz der sogenannten Wimmelstiftung. Das Sujet war: «Die Wiedereinbringung des Churfürsten Wilhelm in Cassel nach dessen Vertreibung durch Jerôme.» Wir sehen den von Reitern eskortirten Wagen des Churfürsten, den ein Gespann von Bürgern zieht, die ihm die Pferde ausgespannt haben. Am Portal einer Kirche begrüsst die Geistlichkeit den zurückkehrenden Landesvater.

Ein einjähriger Aufenthalt des Malers in Rom zeitigte, dem genius loci entsprechend, ein anderes Werk, das auch in München auf einer Ausstellung zu sehen war und die verdiente Anerkennung fand: «Tod der Agrippina, der Mutter Nero's». Neuesten Datums ist der hier als Vollbild wiedergegebene «Spielsaal in Ostende». Als Klein-Chevalier im vorigen Jahre das flämische Luxusbad besuchte, interessirte ihn das Leben in der Spielhölle dort so sehr, dass er beschloss, es im Bilde festzuhalten. Auch in der Behandlung dieses oft und meist mit einem grossen Aufwand theatralischer Effecte gemalten Vorwurfs erhebt sich unser Künstler weit über das Conventionelle. Nur wenige Figuren sprechen von der Tragik, die das Laster der Spielwuth im Gefolge hat, so ein im Hintergrunde nach rechts sich entfernendes Paar, ein Mann, der mit krampfhaft verschlungenen Händen und gesenktem Haupte am Tische sitzt. Die Anderen bewahren äusserlich die kühle Ruhe des Wohlerzogenen und folgen dem Fortgang des Spieles mit der Aufmerksamkeit, mit der man etwa die Handlung auf einer Bühne betrachtet. Das Ganze, im Ton prächtig zusammengehalten, wirkt vornehm und überzeugend wahr. Die Typen sind, weit entfernt irgendwie outrirt zu erscheinen, eminent beobachtet.

Klein-Chevalier arbeitet zur Zeit an einem grösseren Werke: «Besuch Kaiser Wilhelm II. mit Krupp im Stadtverordnetencollegium zu Essen» — bekanntlich hat Se. Maj. der Kaiser diese Körperschaft damals durch seinen unerwarteten Besuch überrascht. Ausserdem hat der Maler zwischen den aufgezählten grösseren Schöpfungen eine Reihe kleinerer Genrebilder und Portraits fertiggestellt, und sich namentlich als Portraitist weiblicher Schönheiten einen begründeten Ruf erworben. Wie er selbst erklärt, sind ihm freilich monumentale Aufgaben, in denen er Architektur mit ornamentalem Schmuck u. s. w. vereinigen kann, die Liebsten und er hat das seltene Glück, sich diesen Lieblingsaufgaben verhältnissmässig häufig gegenübergestellt zu sehen. Bleibt ihm dies Glück hold, so wird Klein-Chevalier in nicht ferner Zeit einer der gekanntesten und geschätztesten Meister der dekorativen Kunst in Deutschland sein. Er hat das Können dazu und die schöpferische Kraft, den grossen Zug für das Monumentale und jenes reine, begeisterte Künstlerthum, ohne das es keine Bewältigung grossartiger Aufgaben gibt.

A. v. Liezen-Mayer †

von

H. R.

Während der letzten Münchener Carnevalstage, am 19. Februar dieses Jahres, wurden die der Kunst nahestehenden Kreise durch die Nachricht vom Tode des Malers Professor A. v. Liezen-Mayer in tiefe Trauer versetzt. Der Tod dieses Künstlers bedeutet einen Markstein in der Geschichte der deutschen Malerei: mit ihm stirbt eigentlich die Pilotyschule aus. Er war ihr typischster Vertreter, so sehr im Geiste seines einstigen Meisters aufgegangen, dass auch noch seine spätesten Werke den unverwischten Stempel jener Schule tragen.

Alexander von Liezen-Mayer war ein Ungar, am 24. Januar 1839 zu Raab geboren. Er wandte sich früh schon dem Berufe eines Malers zu, begann 1856 seine Studien zunächst an der Wiener Akademie und trat bereits anderthalb Jahre später an die Münchener Künstlerhochschule über. Hier «genoss» er zunächst unter Hiltensperger die Segnungen des Antikensaales, kam dann zu Anschütz in die Malschule und 1862 in Piloty's Meisteratelier selbst. Direkt unter Piloty's Leitung malte er sein erstes grösseres Werk: «Die Königin Maria von Ungarn mit ihrer Mutter Elisabeth am Grabe Ludwigs des Grossen im Jahre 1385», eine Arbeit, die, trotzdem sie eine treffliche Talentprobe war, noch nicht besonderes Aufsehen erregte. Nicht viel besser ging es seiner «Krönung Karls von Durazzo im Dom zu Stuhlweissenburg», die ebenfalls 1862 fertig wurde und seiner «Heiligsprechung der Elisabeth von Thüringen», die in den Besitz eines Birminghamer Sammlers überging und ihm den ersten Preis einer akademischen Concurrenz einbrachte. Seinen ersten grossen Erfolg brachte das Jahr 1867 mit dem Bilde: «Maria Theresia legt im Garten zu Schönbrunn das Kind einer armen Bettlerin an ihre Brust». Hier vereinigt sich Alles, glänzende Farbe, prächtige Composition und tiefer, seelischer Ausdruck zu einem Ganzen von hinreissender Wirkung. Wir sehen die majestätische Gestalt der schönen Kaiserin auf die Stufen einer Steinbank hingekauert; sie reicht dem winzigen Wesen, dessen Mutter ermattet in einer Ecke der Marmorbank schlummert, die Brust. Im Hintergrunde trägt die Kindsfrau in reichem Tragkissen eben das Kind der Kaiserin selbst heran. Das Bild, von dem Schultheiss einen wohlgelungenen Stich gefertigt, fand allseitigen Beifall und begründete mit einem Schlag den Ruhm des jungen ungarischen Malers. Durch eine Reihe vorzüglicher Bildnisse, u. A. das seines Landsmannes, Freundes und Collegen, des Malers Alexander Wagner, hatte er sich übrigens ebenfalls schon Beifall und Anerkennung erobert.

Eine Arbeit Liezen-Mayer's, als deren Urheber der Künstler seltsamer Weise wenig bekannt war, ist der Vorhang, den er für das Theater am Gärtnerplatz, das damalige Aktien-Theater malte. Er zeigt uns in schwungvoller, prachtvoller Composition Allegorien der Theaterkünste, die Tragödie, den Humor u. s. w. Der Vorhang, den Alexander Liezen-Mayer 1897 für das Hoftheater zu Hannover im Auftrage des Kaisers malte, und der ihm noch auf seinem letzten Krankenlager eine Ordens-Auszeichnung eintrug, behandelt ein sehr ähnliches Motiv.

Im Jahr 1867 trat Liezen-Mayer aus der Münchener Akademie aus, um als Bildnissmaler und Illustrator thätig zu sein. Zunächst waren es die Gestalten von Goethe's «Faust», die den Stift des

begeisterten jungen Malers fesselten, und es entstand jener Cyklus von 50 Illustrationen, der den Namen Liezen-Mayer in alle Welttheile trug, ein Prachtwerk, das in den verschiedensten Sprachen und Ausgaben erschien, in Stichen und photographischen Nachbildungen. Es zählt den Besten der zahllosen Faust-Cyklen bei und — trotzdem es von der Hand eines Ungarn stammt — den «Deutschesten». Der Maler ist mit tiefem Verständniss und gemüthvoller Innigkeit in den Geist der Dichtung eingedrungen. Auch einige seiner Oelgemälde entnahmen ihre Stoffe dem Faust'schen Gestaltenkreis: «Martha Schwerdtlein und Gretchen», «Die Gartenszene» u. s. w. Ein nicht minder grossartig angelegtes Werk als der Faust-Cyklus ist die aus etlichen 30 Blättern bestehende Bilderreihe, welche Liezen-Mayer zu Schiller's «Lied von der Glocke» gezeichnet hat und des gleichen Dichters «Maria Stuart» schmückte er ebenfalls mit Illustrationen. Im Jahre 1873 entstand ein grosses Oelbild «Elisabeth unterzeichnet das Todesurtheil der Maria Stuart». Illustrationen zu Scheffel's «Eckehardt», zu Shakespeare's «Cymbeline» und zu Freytag'schen Romanen gelangten ebenfalls in jener Zeit zur Vollendung.

Im Jahre 1870 begab sich Alexander von Liezen-Mayer zu einem zweijährigen Aufenthalt nach Wien, wo ihn hauptsächlich Porträtaufträge festhielten. Er malte auch u. A. ein prächtiges Bildniss des Kaisers Franz Joseph und mancherlei Personen der grossen Welt.

Dass es ihm an Auszeichnungen nicht fehlte, ist begreiflich. Man berief ihn 1880 als Direktor an die eben neu eingerichtete Stuttgarter Kunstakademie und hier verbrachte er drei Jahre in reger, erspriesslicher Thätigkeit, bis er, einem Rufe an der Münchener Akademie folgend, hier den Wirkungskreis fand, der ihm am Meisten zusagte. Was der Pinsel A. v. Liezen-Mayer's seit jenen Jahren Alles schuf, ist schwer in diesem knappen Rahmen aufzuzählen. Historische Stücke, kleinere Genrebilder, Illustratives und Porträts folgten sich in reichem, bunten Wechsel. Wir nennen nur: «Der ersten Liebe goldne Zeit», ein unter blühenden Büschen gelagertes bäuerliches Liebespaar, dem zu Häupten ein Genius der Liebe und des Frühlings segnend vorüberschwebt; eine «Flucht nach Aegypten» (gemalt 1887) von vollendet schöner, einfacher Composition; «Wozu die Blumen fragen, ob ich Dich liebe?» — ein Liebespaar aus Goethe'scher Zeit in lichter Landschaft; eine «Heilige Elisabeth», die einer Bettlerin ihren Mantel reicht (1885); «Die Gratulanten», eine liebliche Familienscene aus dem bayerischen Gebirg; «Bei der Toilette», «Am Brunnen», «Das Mädchen aus der Fremde», «Plauderstündchen», «Erste Liebe» u. s. w. u. s f.

Zu A. v. Liezen-Mayer's bekanntesten Historienbildern gehört unstreitig seine «Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I.». Hierin kommt er seinem Meister Piloty am Nächsten. Den letzten grossen Erfolg erzielte unser Künstler mit dem 1896 auf der Pester Millenniumsausstellung begeistert aufgenommenen und auch im folgenden Jahre in München ausgestellten Werke: «Die Erhebung des Matthias Corvinus zum König von Ungarn».

A. v. Liezen-Mayer hat sich im Jahre 1872 mit einer jungen Amerikanerin verheirathet, mit welcher er in der glücklichsten Ehe lebte. Ein interessanter Kreis intimer Freunde und vertrauter Schüler umgab ihn und unverhüllter warmer Sonnenschein strahlte in sein Leben, seine Kunst stetig reifend und jung erhaltend. In einem späteren Heft werden diese Blätter sein Wirken noch eingehender würdigen. Ein abgerundetes Künstlerleben, von Misstönen frei und an Erfolgen reich, hat seinen Abschluss gefunden an dem Tage, da der Tod Alexander von Liezen-Mayer den Pinsel aus der Hand nahm. Möge er von seinem arbeitsreichen Leben ausruhen in Frieden!

Dante in Florenz

J. Ekenæs pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Forellenfischer am Ufer

RELIGIÖSE KUNST

VON

WOLFGANG KIRCHBACH

Die erste Christusdarstellung in den Katakomben von San Calisto
Aus: Bosio. Roma sotteranea

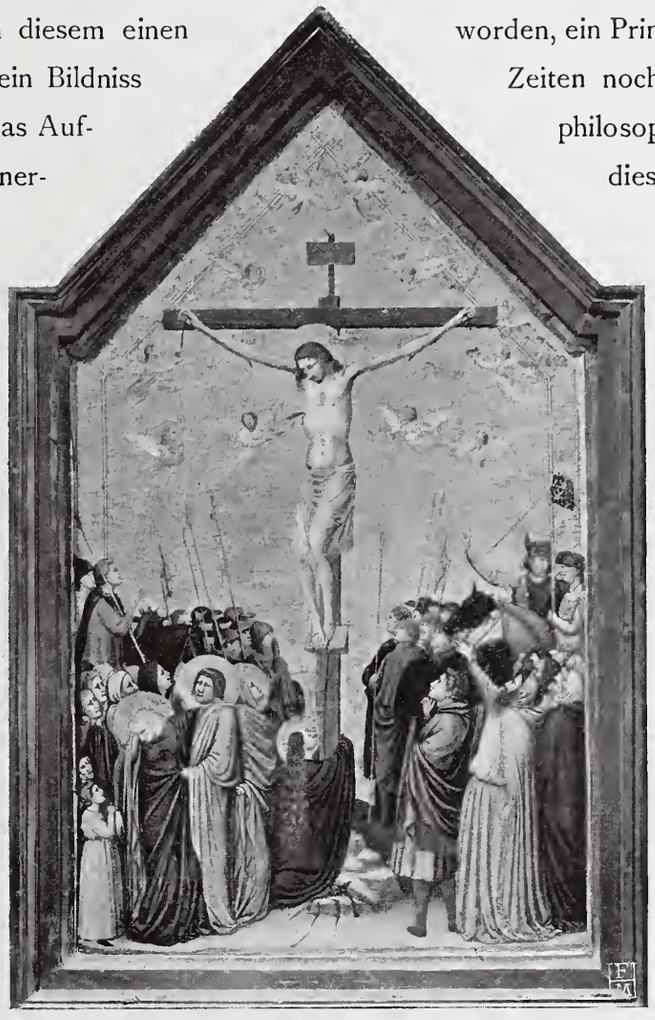
Vor uns liegt ein Bildniss Christi oder Jesu von Nazareth aus dem Jahre 150 nach der Geburt dieses grossen Religionsstifters. Man hat es in den Katakomben von San Calisto gefunden; 1632 hat Bosio in seiner Roma sotteranea einen Kupferstich darnach veröffentlicht, den in diesem Werke u. A. auch die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München und die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt. Es ist wohl die älteste Darstellung des Antlitzes Jesu, die uns überhaupt erhalten geblieben ist. Und diese Darstellung macht durchaus den Eindruck, als ginge sie auf noch ältere Bildnisse Jesu zurück, die im Stile der sogenannten Mumienportraits gehalten gewesen sein dürften und möglicher Weise thatsächlich in ihrer letzten Quelle nach der Natur von irgend einem syrischen oder griechischen Anhänger Jesu gemalt waren. Denn wenn auch in Judäa selbst sich kaum Jemand gefunden haben dürfte, der ein solches Bildniss des berühmten Meisters angefertigt hätte, so gab es um so mehr Griechen und freier gesinnte Syrier, welche in der Weise der damals allgemein üblichen Ahnenbildnisse oder jener egyptischen Portraits, die wir noch massenhaft auf den Mumien finden, die Züge des grossen Volkslehrers festhalten konnten. Das Bedürfniss nach solchen Portraits war im Alterthum ganz allgemein, besonders zur Zeit Jesu. Nicht nur Cäsarenbüsten und Kinderbüsten fertigte man an, sondern vor Allem auch gemalte Bildnisse. In Rom, in Athen, in ganz Kleinasien und Egypten blühte neben der Portraitplastik auch eine

nach unserem Geschmack allerdings primitive Bildnissmalerei. Es wäre sehr verwunderlich gewesen, sollte man in einer griechischen Stadt, wie Caesarea Philippi war, in der Jesus lehrend auftrat, nicht das Bildniss der Rabbis festgehalten haben. Eine alte Sage berichtet, dass in dieser Stadt ein Erzbild Jesu stand, welches eine Heidin errichtet haben sollte, die er vom Blutgang geheilt hatte.*) Es wurde unter Julian zertrümmert. Jenes älteste Katakombenbild zeigt uns keinen leidenden Christus, sondern einen Mann in der Vollkraft der Jahre. In der Stirnmitte gescheitelte, lange Lockenhaare fallen auf die Schultern herab. Die Nase ist länglich und regelmässig, die Stirne oval abgeflacht wie an griechischen Stirnbildungen, aber in dèn Schläfen ziemlich breit, individuell entwickelt, die Augen gross; regelmässig geformt die Augenbrauen. Der oval geführte Backenbart ist in der Kinnmitte gespalten. Es war diese Barttracht sammt den gescheitelten langen Haaren die Tracht der vornehmen jüdischen Jünglinge, überhaupt auch der Rabbis, und schon dadurch trägt dieses alte Katakombenbild das Gepräge der Echtheit. Die Kinnspalte im Barte Jesu und die langen Locken haben sich daher auch bis heute durch alle religiöse Kunst erhalten, die sich innerhalb einer gewissen Ueberlieferung bewegt hat. Auch ein frei herabhängender Schnurrbart charakterisirt das älteste Jesusbild. Der Ausdruck des Gesichts ist mild und heiter zugleich. Ueber der linken Schulter liegt ein Gewandstück, die rechte Schulter und Brust ist frei und zeigt einen breitbrüstigen Mann, der sich frei und offen zu bewegen gewöhnt ist, wie etwa Michelangelo in seiner Jesusstatue auch einen solchen breitbrüstigen Christus schuf. Schlank und wohlgenährt zugleich ist der Hals. Das Katakombenbild macht einen durchaus individuellen Eindruck. Es ist wirklich ganz portraitartig, kein allgemeiner Typus. Und eben dies lässt uns schliessen, dass es auf noch ältere Originalbilder des Mannes oder irgend eines Mannes zurückgeht, den man für Jesus, den Sohn Josephs und der Maria, angesehen hat. Von allen späteren Typen ist Tizian's «Zinsgroschen» diesem ältesten Jesuskopfe am Nächsten gekommen, nur dass er ihm jenen strengen, beinahe blasirten Ausdruck gegeben hat, jenen Ausdruck eines Mannes, der in scharfsinnigen, räthselhaften Gleichnissen spricht und gewöhnt ist, seine Gegner zu vexiren. Der Jesus von 150 blickt freier und heiterer drein, er erinnert eher an den Ausdruck eines alten Bildnisses von Shakespeare.

Sei dieser Jesuskopf aus den Calixtuskatakomben nun wirklich der Nachklang eines älteren, authentischen Bildnisses oder nur eine Idealvorstellung, wie um 150 die Nazarener in Rom sich ihren Jesus vorstellten, jedenfalls befinden wir uns vor einem der ältesten Anfänge christlich-religiöser Kunst, ja, vielleicht vor ursprünglichen Anfängen derselben. Denn wenn wir im Folgenden einen allgemeinen Ueberblick thun wollen auf die Entwicklung der christlich-religiösen Kunst und die Stadien derselben, so müssen wir uns vergegenwärtigen, dass diese religiöse Kunst vor Allem der Darstellung Jesu, seiner Leiden, seiner Familie, seiner Lebensgeschichte gewidmet ist und dass von diesem Mittelpunkte aus allmählig sich das Gebiet der religiösen Darstellung erweitert, indem man nach und nach den Schöpfer und Gottvater selbst, den heiligen Geist, Engel und Teufel, jüngstes Gericht, Sündenfall und Sintfluth, ja, auch sonst die alttestamentarischen jüdischen Schriften sich lebendig illustrirt.

*) Vergl. hierzu: «Das Urbild Christi» von A. Matthes (1896).

In den Anfängen des Christenthums, wo es noch ganz in jungfräulicher Strenge vor Allem die Verbreitung des jüdischen Monotheismus bedeutete, konnten seine Religionsgemeinden, die um das mittelländische Meer herum sich verbreiteten, sicher noch an keine Darstellung Gottes selbst denken. Das Mosaische Gebot «Du sollst dir kein Bildniss machen» wurde von Judäa aus mit übernommen. Dass man nur den Einen unsichtbaren Gott anbetete, gegenüber den vielen sichtbaren Göttern, war das Wesentliche. Schon zweihundert Jahre vor Jesus war von Jerusalem aus eine bewusste Organisation und eine bewusste Propaganda für den Glauben an den einen Gott unter den Völkern eingeleitet worden, mit ihm aber auch für das strenge Gebot, dass man sich von diesem einen Gotte des Monotheismus kein Bildniss machen dürfe. Als durch das Auftreten Jesu und seiner Nazarenerschule ein tieferer sittlicher Gehalt in diese Lehre vom einen Urwesen aller Dinge gekommen und damit der Sieg dieser edleren religiösen Vorstellungen entschieden war auch für die Gebildeten des Alterthums, musste die Kunst sich zunächst der Persönlichkeit Jesu selbst und seiner Schicksale bemächtigen, wenn sie überhaupt religiös wirken wollte. Durch Paulus und seine Schule war Jesus sehr bald zum Christus, zum erlösenden Weltprincip erhöht und zurechtgedacht worden, ein Princip, das man in jenen älteren Zeiten noch rein geistig und sozusagen philosophisch verstand. Aber in diesen Zeiten gab es noch nicht eine wirkliche christlich-religiöse Kunst, sondern die Kunst des römischen und griechischen Alterthums wirkte noch Jahrhunderte weiter, nur dass sie immer mehr der blossen Handwerksmässigkeit verfiel, bis allmählig Technik und Naturanschauung völlig verloren gingen.



Giotto di Bondone. Kreuzigung
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin

Jenes älteste Bildniss Jesu gehört noch ganz der besseren Kunstweise des Alterthums selbst an. Die ersten Keime christlich-religiöser Kunst tragen noch die freien Züge einer geübten, natürlich beobachtenden Kunstweise und wirken, so weit man überhaupt Gegenstände des neuen Glaubens an den einen Gott darstellen durfte und mochte, mit den Mitteln der um das ganze Mittelmeer verbreiteten Technik der römisch-griechisch-egyptischen Culturperiode. Zu einer in sich geschlossenen religiösen Kunst als solcher sehen wir es indessen nicht kommen. Das älteste Christenthum wirkte nicht kunstbildend, konnte es nicht thun, denn es war, gegenüber dem götterbildenden Heidenthum, die Begründung einer religiösen Abstraction, einer übersinnlichen Vereinfachung der Begriffe. Was in diesen ältesten Zeiten wie religiöse Kunst aussieht, sind

ohnmächtige Versuche des absterbenden antiken Kunsttriebes, den neuen Begriffen eines alleinigen Gottes, einer erlösenden Person, gerecht zu werden. Eine Legende, eine Lebensgeschichte Jesu und der Heiligen, war kaum im Keime vorhanden; sie musste erst selbst gebildet werden. In den Schriften des Paulus, die zu den ältesten Urkunden der neuen Religion gehören, gibt es nur Begriffe, dogmatische Abstractionen; die Worte Jesu selbst, die so reich an Anschauung sind, die Gleichnisse, welche nachmals der Malerei so viel Gelegenheit zur Illustration boten, waren viel weniger bekannt, obwohl Matthäus selbst diese schönen Lehren aufgezeichnet hatte. Sie blieben auf einen engeren, höher gebildeten Kreis beschränkt, während das Propagandawort vom gekreuzigten Lamm Gottes zugleich mit dem Glauben an den einen Gott zunächst popularisirend voranlief. Nachrichten vom geschichtlichen Lebenslauf Jesu gingen wohl mit um; aber die ältesten Evangelien, wie das syrische Evangelium, wussten nur, dass Jesus der eheliche Sohn Josephs und der Maria war. Noch gab es keine Jungfrau Maria; noch dichtete Volksgeist und Dogma an diesen neuen Vorstellungen, bis spätere Evangelien, wie Lukas, allmählig den Schatz dieser Volkssagen und Ausdeutungen alttestamentarischer Dichterworte zu neuen Kundgebungen sammelten. Und nun begann die weitere Legendenbildung. Als aber dieser Process bis zu einem gewissen Grade poetisch-religiös vollendet war, da war auch die bildende Kraft der alten Künstlervölker erloschen. Es folgt eine tausendjährige Nacht, wo es keine religiöse Kunst gab, sondern nur ein plumperes und feineres Mosaikhandwerk nach den mechanischen Traditionen des byzantinischen Kunsthandwerks. Als solches hat dieses ja gewiss viel Interessantes geleistet; die künstlerisch-geistige Ausbeute des ganzen Jahrtausends aber ist beinahe gleich Null; wir sehen nur, dass die conventionelle, allegoristische Darstellung von dogmatischen Vorstellungen der triumphirenden Kirche die Hauptsache war. In Miniaturen, Büchermalereien finden wir wohl mancherlei schönen und versteckten Kunsttrieb, aber die menschliche Gestalt, der dargestellte Vorgang bleibt in der Hauptsache ein Ornament mit allegorischen Beziehungen in verdorbenen Reminiscenzen antiker Formen. Nur als Ornament zur Andeutung der kirchlichen Dogmen durfte der menschliche Kunsttrieb sich äussern; im Uebrigen blieb er geknebelt, so weit er vorhanden war.

Dass er aber in der grossen Masse überhaupt noch nicht da war, dass nach dem sechsten Jahrhundert allmählig auch die letzten Reste antiker Kunsttriebe, die schon seit 400 Jahren schematisirt waren, erstarrten, dass sie völlig schwanden, — woran lag wohl das?

Nun, halbwilde Horden von Germanen, Slaven, Tataren, welche die ewige Natur aus ihrem Vorrath von ungemodelter Kraft nach Europa hineinschickte, hatten vom alten Grund und Boden Besitz genommen, nicht nur im Norden, sondern auch an den Küsten des Mittelmeeres. Vandalen hausten in Afrika, Gothen zertrümmerten in Athen die Götterbilder, und sie schlugen ihnen um so vandalischer die Köpfe ab, je mehr sie auf ihre Wildheit den Glauben an den einen Gott gepfropft erhielten und bei allzu früher Erstickung freier mythischer Triebe, die sich noch nicht ausgelebt hatten, in eine Art von religiöser Treibhausluft versetzt wurden. Noch völlig roh im Gehirn und doch schon Monotheisten! Das war der tiefere Fluch dieses Jahrtausends. In Griechenland und Jerusalem waren nach uralter Culturarbeit, nach vollem Ausleben aller ästhetischer Kunsttriebe die Weisen und das gereiftere Volk von Judäa zum tieferen Begriffe von dem einen Gotte vorgedrungen. Die jungen, rohen

Tiziano Vecellio pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Zinsgroschen

Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

Leonardo da Vinci pinx.

Fhct. F. Hanfstaengl, München

Das heilige Abendmahl

Völkerschaften aber, die in die christliche Bewegung hineingeriethen, hatten ihren alten Heidenglauben erst zur Hälfte geschaffen, von bildender Kunst konnte keine Rede sein, denn die gedeiht erst da, wo der Pflug lange die Erde aufgeackert hat. Und sie mussten erst ackern lernen, um es kurz zu sagen.

Tausend Jahre dauerte diese allmählige Vorbildung der Völker Europas zur feineren Cultur. Da begegnen wir denn mit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts bis in seine Mitte hinein den ersten Spuren eines künstlerisch-freien Empfindens. Die heiligen Masken der Byzantiner mit ihrer allegorischen Zeichendeuterei, mit dem embryonenhaften, mürrischen Zuge ihrer Gesichter wollen wieder Leben gewinnen. Wir begegnen um 1207 zum ersten Male am Dome von Spoleto einem jugendlichen Christus. Die byzantinische Christusmaske war allmählig zu einem Greise geworden; die Gesichter sahen aus wie in Spiritus gesetzte Frühgeburten.

In Toscana, mit Cimabue und Giotto, beginnt eine erste Blüthe der christlich-religiösen Kunst wie der Kunst überhaupt. Und auch in der Bildhauerei regen sich die ersten Triebe künstlerischer Darstellung religiöser Stoffe. Rein geistig war zunächst diese Erneuerung künstlerischer Triebe. Man fing zum ersten Mal an sich vorzustellen, wie etwa im wirklichen Leben der Tod Christi, die Grablegung, die Beweinung, die heiligen Vorgänge und Geschichten überhaupt sich ausgenommen haben könnten. Man schuf nicht mehr allegorische Anspielungen, ornamentirte Dogmen und an den Kirchenwänden versinnlichte Hieroglyphen zu lateinischen Glaubenssatzungen, sondern man sah die christlichen Legenden und biblischen Geschichten als eine epische Wirklichkeit an, deren Darstellung angestrebt wurde mit den Mitteln der Einbildungskraft. Tausend Jahre der Vermischung jüdisch-urchristlicher Religionslehren und Erlösungslehren mit heidnischen Sagenwelten, die Umwandlung griechischer und germanischer Götter in christliche Heilige oder Teufelsgestalten hatte einen grossen Vorrath von neuen Stoffen für die Malerei geschaffen. Die germanische Göttin Perchtha, die mit den Longobarden nach Oberitalien eingewandert war sammt ihrem «Kinderheer» (dem «Mutterheere» ungeborner Kindlein), hatte sich mit der Mutter Jesu, Maria, zu einer neuen Götterbildung vereinigt im Volksbewusstsein, und die ehemals jüdische Frau Mirjam erschien nun in einer himmlischen Glorie, umgeben von geflügelten kleinen Kinderköpfchen, die nichts Anderes sind, als das Heer der Ungebornen um Frau Bertha «mit dem Gänsefuss», Frau Holle, zu welcher die Gattin Josephs ward, eine Gestalt, in welcher Tausende die alte Heidengöttin noch heute anbeten. Der neue Stoff war allmählig im Volksbewusstsein ausgereift, die Kirche selbst wurde vom fabelbildenden Geiste des Volkes fortgerissen. Aus den Fabel-

Fra Filippo Lippi. Maria, das Kind verehrend
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin

gestalten altjüdischer sechsflügeliger Seraphine, aus den assyrischen halbmenschlichen Cherubim waren allmählig zweigeflügelte Menschengestalten geworden und die Kunst begann all' diese Wesen menschlich, natürlich, als mythische Wirklichkeiten aufzufassen, die zum Theil von Haus aus nur Ausgeburten allegorischer Dichterphantasien eines Ezechiel, Jesaia oder der Offenbarung Johannes gewesen waren. Aus dem Scheol, der mythischen Unterwelt des ältesten Judenthums, von dem die Propheten schon nur noch bildlich gesprochen hatten, aus dem Hades der Griechen, der «Hel» der Germanen war die «Hölle» geworden, welche man für den Ort der Verdammten hielt. Die Mönchsphantasie des Mittelalters hatte dazu noch das Fegefeuer ersonnen. Genug, reich war der religiös-mythische Stoff, welcher eine freier werdende Einbildungskraft bewegen konnte.

Und diese Einbildungskraft arbeitete gleichzeitig auch dichterisch daran sich frei zu machen. Dante, der gleichzeitig mit Giotto lebte, hatte die Kühnheit, diese Vorstellungen ihrer dogmatischen Bedeutung zu entreissen und aus seiner Hölle, aus dem Inferno einen Vorwand politischer und sittlicher Tagessatire zu machen. Die Auflösungsarbeit begann, welche das, was man dogmatisch geglaubt hatte, zu einem weltlichen Spiele der Phantasie umbildete. Und eben in solcher Zeit fand die Malerei die Kraft, den religiösen Stoffen zum ersten Male die menschliche Seite abzugewinnen.

Noch sind die Darstellungsmittel die primitiven einer eben beginnenden Kunst. Giotto's Fresken in Padua, in Florenz und so vielen anderen Städten kommen nicht über eine einfache Linienzeichnung hinaus, welche nur die allgemeinsten Eigenschaften einer Gestalt wiederzugeben vermag. Noch ist von einem ernsteren Naturstudium keine Rede, noch werden nicht treue Nachahmungen der Natur in Form und Farbe versucht, sondern alle Kraft dieser rein geistigen Kunstanfänge legt sich in die Auffassung des Vorganges. Der mimische Verstand, beflügelt von einer erwachenden dichterischen Einbildungskraft, beginnt sinnig klügelnd sich in die dargestellte Situation zu versetzen. Das religiöse Gefühl ist nur so weit mitthätig, als man selbstverständlich von der Heiligkeit der Vorgänge durchdrungen ist und sich als guten Christen und freien florentinischen Republikaner zugleich fühlt. Schon bei Cimabue, noch mehr bei Giotto, fehlt jede Ueberschwänglichkeit des Religionsgefühls, jede Betonung einer pietistischen Auffassung. Wir werden sehen, wie später, bei viel höher entwickelter Technik, auf einmal ein ganz anderer Zug, ein Zug der Frömmelei und Gefühlsdrückerei aufkommt, bevor die religiöse Kunst sich völlig zur Freiheit des Historischen erhebt.

Bei Giotto, wie gesagt, spielt der geniale Verstand, der Sinn für die Richtigkeit der Darstellung die Hauptrolle. Er stellt in seinen einfachen Linien z. B. die Ausgiessung des heiligen Geistes dar. Die spätere italienische Kunst macht daraus meist einen Vorgang mit höchst aufgeregten Gebärden. Bei Giotto sitzen die Jünger still beisammen, die Köpfe sinnig geneigt, als lauschten sie einer inneren Eingebung, tief concentrirt, die Hände in verschiedener Pantomime der Nachdenksamkeit zusammengelegt. Das ist so einfach, so klar, so richtig. Ueberall sehen wir diesen Meister und seine Schule darauf bedacht, zu verfahren wie ein guter Schauspieler der realistischen Schule arbeitet, der nur diejenige Gebärde sucht, die psychologisch unmittelbar richtig ist. Die Verbindung von tiefer Empfindung mit psychologischem Verstand, welche die moderne Welt an einer Italienerin wie Eleonore Duse bewundert hat, sie ist das, was für diese ersten Anfänge der religiösen Kunst bei Giotto charakteristisch

bleibt. Da aber die Darstellungsmittel diese treffend erfundenen Gebärden, diese ganze Schule richtiger Mimik nur sehr primitiv wiedergeben, so haben wir beim Betrachten all' dieser Werke immer die Empfindung gehabt, dass wir mehr Püppchen eines äusserst geschickten Marionettentheaters sehen, dessen Director ausserordentlich erfinderisch ist in frappanten Gebärden, Posen und Stellungen seiner Figürchen. Die Gewandung all dieser religiösen Gestalten ist noch ganz ideal; ein Nachklang gewisser griechischer, antiker Bekleidungsformen; der Gesichtsausdruck ganz einfach schematisch.

Es währt ja nicht lange, so sehen wir in der ganzen kirchlichen und religiösen Kunst Italiens, Deutschlands und anderer Länder diese schematische Bekleidung schwinden und fast überall die Heiligen und Maria, die Jünger in den Trachten der Zeit, der näheren Umgebung einhergehen, in welcher die Künstler schufen.. Nur Jesus selbst behält zumeist sein ideales Gewand bei, weil man ihn ja doch stets als den menschgewordenen Gott dachte. Der gekreuzigte Christus dagegen war ein Symbol für sich, von dem wir noch besonders zu reden haben.

Der allgemeine allmählige Fortschritt, den nach Giotto und seinen Zeitgenossen Plastik und Malerei überhaupt in technischer Hinsicht mit der allmähligen strengeren Ausbildung der Gestalt und der Naturnachahmung machen, kommt auch der religiösen Kunst zu Gute. Man muss aber bedenken, dass kirchliche Bilder zumeist auf Bestellung frommer Kreise hin entstanden, dass sie für Altäre, für Sakristeien, für Ausschmückungen der Kirchenräume verlangt wurden und dass die Besteller ihre Anschauungen, ihren Einfluss dabei geltend gemacht haben. Nicht nur die freie Phantasie des Künstlers war dadurch an gewisse Conventionen gebunden, sondern auch seine Technik, die Freiheit seiner Naturanschauung unterlag religiösen, dogmatischen Vorurtheilen. Wir können deutlich verfolgen, wie schwer der Kampf eines Cimabue und Giotto, sowie ihrer Vorgänger, gegen die byzantinischen Conventionen gewesen ist. Und auch weiterhin sieht man, wie jeder neue Schritt in der künstlerischen Belebung der heiligen Gestalten einen gewissen Widerstand zu überwinden hat. Zunächst beobachten wir aber in Italien von Giotto an, bei Meistern wie Lorenzetti, und bis zu dem liebenswürdigen Fiesole hin, jenen sicheren rationalistischen Zug der mimischen Darstellung, der sich gewissermassen realistisch in die geschilderten Vorgänge hineindenkt, ohne irgendwelche Beziehungen zu suchen, die ausserhalb der reinen erzählenden Darstellung liegen. Verbunden ist mit dieser Richtung, dieser Schicht der Kunstentwicklung ein Absehen von jedem Glanz und Pracht der Farbe oder Kostümirung; es wird nur rein sachlich verfahren; man drückt mit tiefer Empfindung alle Situationen aus, aber die Tiefe dieser Empfindung ist nicht kirchlich-religiös, sondern rein menschlich, die unentwickelte Kenntniss der Natur aber macht mehr oder minder die Gestalten zu geistreich belebten Puppen.

In eine andere Welt treten wir allmählig ein mit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und der ersten Hälfte des fünfzehnten. In Italien beobachten wir in dieser Zeit im Ganzen einen Rückgang der künstlerischen Empfindung auf das Religiöse um seiner selbst willen. Es ist auf einmal, als sei ein ganz anderer Zug in die Welt gekommen. In Florenz, in Perugia, in Venedig, in Bologna, fast an allen Stätten der Kunst sehen wir jene Madonnenbilder überhand nehmen, die sich dadurch kennzeichnen, dass die Mutter Gottes auf einem Throne sitzt mit dem Kinde und mit seitwärts geneigtem Kopfe, in einem Ausdruck der demüthigen Einfalt. Meist stehen zwei Heilige zu Seiten des Thrones,

gleichfalls mit windschief geneigten Köpfen. Engelsgestalten umgeben in anderen Fällen den Thron; auch sie pflegen ihre Köpfe mehr oder minder zur Seite hängen zu lassen. Dieser conventionelle Ausdruck, dem Minenspiel pietistischer Frömmelei in den Kirchen entlehnt, nimmt allgemein überhand und mit ihm dogmatisch-symbolische Erfindungen. Während die Kunst in dieser Zeit bereits mächtig vorwärts schreitet in der natürlichen Wiedergabe der Gestalt, während man sich bereits ergeht im Aufsuchen tiefleuchtender Farbenwirkungen und kostbare Gewänder an Heiligen, Kardinälen, Madonnen malt, geht der geistige Ausdruck in Gebärden, Stellungen, Mienen in auffälliger Weise wieder auf das Conventionelle zurück. Niemals sind diese Heiligen naiv sich selbst und ihrem Zustande überlassen. Fast immer schielen ihre Gesichter aus dem Bilde heraus auf den Zuschauer. Die Madonna neigt ihren Kopf so übertrieben zur Seite, ihre Stirn ist so dumpf geistlos, ihre Augen stehen in so unnatürlichen Winkeln, dass man in einer Gesellschaft von Kunstbetern, von pietistischen Heuchlern zu leben glaubt. Zum Theil erklärt sich dieses Herausschauen der Heiligen aus dem Bilde damit, dass die betreffenden Madonnen und Heiligen selbst Gegenstand der Anbetung für die Gläubigen waren in den Kirchen. Man kniete ja vor dem Bilde und wollte, dass der Heilige Einen dabei sanft erhörend anschaute. Das Bild wird wieder vorwiegend Cultbild, es ist selbst Gegenstand der Anbetung, während Giotto mit seiner Freskomalerei sammt der ganzen Schule seiner Nachahmer ein freier ethischer Erzähler gewesen war.

So ergibt sich schon hier der Kampf, dass das Bild, je mehr es dem Zwecke der Kirche, dem Cultus dient, je religiöser es im engeren Sinne ist, desto mehr an seiner rein künstlerischen Qualität verliert. Es ist nicht für sich da und seine Figuren leben nicht für sich, sondern für Andere ausserhalb. Je mehr dagegen innerhalb der Religion das rein Menschliche betont wird, je mehr im Christenthum die Lehre vom Menschensohn Christus sich Bahn bricht und mit ihr das Princip der Humanität des menschgewordenen Gottes im Menschen, von der Vergöttlichung des Menschen, desto mehr gewinnt die Kunst Kraft auf sich selbst zu ruhen, dieses Menschliche um seiner selbst willen zu bilden und es zu einer höheren künstlerischen Naivität zurückzuführen.

In der ersten Hälfte des Quattrocento in Italien mit seinen Wurzeln im vorangegangenen Jahrhundert sehen wir z. B., dass das Ideal des Christus in gar keiner Weise nach der menschlichen Seite neigt. Vielmehr überbieten sich die Künstler darin, den Gekreuzigten so elend und entstellt als möglich darzustellen. Häufig begegnen wir einem krummbeinigen Jesus am Kreuze. Das Gesicht wird möglichst verfallen gemalt. Fra Filippino Lippi malt einen Gekreuzigten von hysterischen Formen, aus dessen Händen und Herz das Blut herabtrieft. Engel aber schweben heran und fangen diese Blutströme in Bechern auf. Mehr wie irgend etwas charakterisirt dieses den symbolisirenden Zug des Zeitalters mitten in dem rüstigen Vorwärtsstreben aller Technik nach Pracht und Natur. Jesus ist fast ausschliesslich als das Lamm Gottes gedacht, dessen Opferblut nach paulinischer Lehre die Welt von Sünden erlöst, und so kommt der dogmatisirende Künstler dazu, dieses heilige Blut durch Engel sogar in Bechern auffangen zu lassen. Derselbe Meister malt eine Madonna, die ihre Anbeter in dichten Gruppen um sich versammelt. Zur Symbolisirung des Schutzes, den sie den Ihrigen angedeihen lässt, die Alle um sie knieen, Geistliche und Laien, Männer, Frauen und Kinder, hat die

Petrus Paulus Rubens pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Höllensturz der Verdammten

Original in der kgl. Pinakothek in München

Guido Reni pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ecce homo

Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

Gottesmutter einen unendlich langen Mantel, den rechts und links schwebende Engel erheben und über die Gruppen wegziehen wie ein schützendes Zelttuch. Auch hier spielt das Symbolische eine künstliche Rolle. Das Christuskind aber in den verschiedenen Darstellungen der Anbetung der Hirten, der Madonna mit dem Kinde bleibt meist noch ein embryonenhaft verhutzeltes kleines Würmchen von leerem Ausdruck und lediglich symbolischer Existenz. Die Künstler entfalten an Nebenfiguren, Heiligen, musicirenden Engeln zumeist weit mehr Reiz. In Meistern wie Giovanni Bellini wird hier schon das entschiedenste Schönheitsbewusstsein mächtig, dass sich nun beginnt mit dem religiösen Gefühl zu paaren.

Noch beobachten wir in den Anfängen dieser Periode im Norden wie in Italien an der Darstellung der Mutter Maria mit dem Neugebornen, dass die Madonna kaum eine innere mütterliche Beziehung zu ihrem Sohne hat. Meist sitzt sie in dumpfer Rathlosigkeit oder mit einem Ausdruck des Staunens oder der Demuth da, dass sie gewürdigt wurde, in ihrer Einfalt als sterbliche Magd den Gottessohn zu gebären. Aber noch versagt alle Kunst in dieses Kind irgend einen Ausdruck höheren Lebens zu legen, wie es nachmals Raffael Sanzio so wunderbar vermochte. Wir sehen in der dumpfen Halbtheilnahme, der dienenden Art, mit welcher die Madonna mehr als Aufwärterin und fremde Amme das Kind respektvoll behandelt, das Vorherrschen der dogmatischen Ueberlieferung. Die Kunst will absichtlich ausdrücken, dass die Mutter nur das Gefäss für das Walten des heiligen Geistes war und so sehen wir dann erst recht natürlich die Gestalt des Vaters Joseph mit fremdartiger Neugier und verschiedenartig ehrfürchtigem, auch gleichgiltigem Ausdruck das Wunderkind betrachten.

Sandro Botticelli. Der heil. Sebastian
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin

Aber nun, um die grosse Wende der Zeiten, in welcher der Humanismus in Wissenschaft und Poesie aus der zweiten Hälfte des Quattrocento in das neuanbrechende Cinquecento, in unser sechszehntes Jahrhundert und in die Reformation hineindrängt, sehen wir, dass mehr und mehr diese Madonna auch die Mutter des kleinen Jesus wird, sozusagen die rechtmässige Mutter, welche glückselig mit ihrem Kinde spielen darf, welche freundlich auch den Spielgenossen Johannes herbeilässt. Die Zeit beginnt, wo die Künstler den Ausdruck des Muttergefühles als solchen verherrlichen, wo Jeder aus seiner Erfahrung und seinen Beobachtungen das verklärte Auge der Wöchnerin mit seinem geheimnissvollen Zauber wiederzugeben sucht. Raffael Sanzio wird derjenige, der sich am Meisten unerschöpflich zeigt in dieser Verherrlichung der Mutterschaft in all ihren natürlichen Aeusserungen.

Und gleichzeitig mit dieser Erlösung der Madonna aus ihrer dogmatischen Dumpfheit und Befangenheit, mit dieser ver-

änderten Situation, in der die Gottesmutter ihr Kind menschlich als das ihrige anerkennt, sodass jede Mutter in der Heiligen nur das Vorbild und Abbild ihrer eigenen mütterlichen Erlebnisse erkennt, thut die religiöse Kunst den weiteren Schritt zur Schönheit, zur Erhabenheit auf dem Grunde der einfachen, ungesuchten, natürlichen Wahrheit. Das Schöne wird Religion; die Religion wird eine Religion der Schönheit; die menschlichen Seiten des Christenthums wurden die Träger dieser weltlichen Religion.

Was Giotto einst ersehnt hatte und bei unendlichem Reichthum der erzählenden dichterischen Phantasie technisch nur unvollkommen wiedergeben konnte, das tritt von Neuem die Herrschaft an. Lionardo da Vinci malt sein berühmtes Abendmahl; ewig ehrwürdig im Sinne Giotto's durch den klaren psychologischen Verstand der Auffassung, die dramatisch-richtige Durchführung der Situation. Allgemein wird die Tradition, dass man die heiligen Geschichten von Neuem als einen geschichtlich möglichen Vorgang auffasst, dass man auch die Wunder, sei es eine Himmelfahrt Jesu oder der Maria, sei es die Schöpfung Evas aus der Rippe Adams oder eine Ausgiessung des heiligen Geistes als real, naturwissenschaftlich mögliche Erscheinungen sich denkt und daraus nun alle möglichen Schönheiten plastischer, malerischer Art entwickelt. Das Wunder wird zur Natur selbst; es gibt sich nicht mehr als dogmatische Allegorie wie in dem Zeitraum vorher, wo die religiösen Künstler da und dort immer noch glauben, symbolisirend nachhelfen zu müssen. Selbst die Heiligenscheine müssen sichs gefallen lassen, dass sie zu einer Art von wirklichem Naturphänomen werden, das die Häupter umgibt. Die Künstler haben gelernt, Strahlenbrechungen der Sonne, des Lichts in der Natur nachzuahmen; sie haben die Strahlenkränze des Mondes und seines Hofes studirt; die Glorienscheine und Verklärungen werden nach natürlichen Analogieen dieser Art zu Phänomenen, wie wir sie etwa im Sanct Elmsfeuer auch in Wirklichkeit kennen. Früher war der Heiligenschein meist eine ziemlich massive Scheibe; eine andere Gattung — wie z. B. auf Botticelli's «Beweinung Christi» in der Münchener Pinakothek — glich sonderbaren Strohdeckeln oder Strahlgeflechten, die horizontal über den Köpfen sassen, gleich chinesischen Basthüten. Das Alles ward in der neuen Periode nun zu einer Art von wirklicher, natürlicher Erscheinung. Es ist die Zeit, in welcher Correggio, Michelangelo, Andrea del Sarto, Raffael Sanzio, Tizian als Zeitgenossen schufen; der Letztere fast ein volles Jahrhundert durchlebend. Sie vollbrachten das grosse Werk, die religiöse Kunst völlig zu einer Kunst der Schönheit zu erheben. Und seither ist in das Christenthum und seine Kunst das Bedürfniss der Vereinigung religiöser Stimmung mit der Stimmung der Schönheit, ganz gegen seine ursprüngliche Natur, dermassen hineingewachsen, dass bis heute gerade die frommen Kreise, diejenigen, die religiöse Bilder auch gleichzeitig im religiösen Sinne betrachten, jede unschöne Darstellung heiliger Geschichten schier als Profanation ansehen. Jedermann weiss, dass noch heutigen Tages diejenigen Künstler, welche in ihrer religiösen Kunst das Schöne absichtlich vermeiden und eine hässliche armselige Wiedergabe der evangelischen Geschichten anstreben, um dafür mehr eine Innigkeit des Ausdruckes zu erreichen, gerade bei allen religiös gestimmten Seelen die heftigste Gegnerschaft finden.

Einstmals aber war es umgekehrt. Da galt im Kampfe gegen die alten conventionellen Meister gerade die schöne Darstellung als eine Profanation. Länger noch als in Italien hat sich in Deutschland der religiöse Kunstgeist gegen die Schönheit gesträubt. Landessitte brachte es in Deutschland

mit sich, dass z. B. die Gottesmutter die Haare weit aus der Stirn zurückgekämmt trug und dass ihr Birnenschädel anmuthslos, durch kein Löckchen unterbrochen, im Ausdrucke der geistigen Leere hinter dieser übergrossen Stirne dreinschaute mit dümmlichen Augen. Wohl war in Deutschland, während die Italiener eine Periode des Pietismus durchmachten, die Kunst im Sinne Giotto's naiv geblieben. Man betete nicht so viel, auch nicht so mystisch; in Italien waren viele Mönche in jener Zeit Maler und sie übertrugen ihre klösterlichen Empfindungen und die Gewohnheit geschäftsmässig und aus Lebensgewohnheit zu beten auch in ihre Bilder; in Deutschland und Niederlanden kam das seltener vor; man malte sich statt dessen lieber die Situationen selbst recht lebenswahr aus und suchte die Empfindungen des christlichen Mitleids an den Leiden Christi und der Märtyrer durch möglichst nach-

Paolo Veronese. Die Findung Mosis
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

drückliche Betonung all der Qualmittel zu erwecken, die eine rege Phantasie im Zeitalter der Daumschrauben und der Folterkünste erfinden konnte. Auch in Italien war es ja so gewesen. In jener Uebergangszeit des Quattrocento mit seinen Gnadenbildern, Andachtsbildern, Familienbildern finden wir z. B. den heiligen Sebastian nie dargestellt, ohne dass sein nackter Leib mindestens mit fünf bis zehn Pfeilen gespickt ist, die natürlich an den empfindlichsten Stellen durch den Leib geschlagen sind und womöglich Arm und Bein noch an den Pfahl mitanspiessen. Den Ausdruck des Schmerzes und der Qual vermochte man noch nicht mit jener Laokoonkunst wiederzugeben, welche durch sich selbst schon das nöthige religiöse Mitgefühl und Märtyrerleid erwecken konnte. Den Unterschied der Zeiten sieht man deutlich dagegen an einem heiligen Sebastian des Lorenzo Lotto, eines Zeitgenossen

der grossen Periode Michelangelo-Tizian, den das Berliner «Alte Museum» besitzt. Dieser Heilige, ein wunderschöner Jüngling, fast in Formen gewachsen, wie sie dann auch Correggio liebte, ist nur von einem einzigen Pfeile zwischen Brust und Achsel getroffen. Was früher zehn Pfeile leisteten, thut nun ein einziger, denn die schmerzhafte Wendung des Getroffenen, die Durchführung der schmerzlichen Symptome durch den ganzen Körper rührt um so mehr, als es ein schöner Körper ist, dessen Zerstörung unser Mitgefühl ungleich mehr wachruft, als wenn es ein hässliches Gestell wäre.

Tizian's «Assunta», Raffael Sanzio's «Madonna di San Sisto», Michelangelo's «Eva im Sündenfall» in der vaticanischen Kapelle bezeichnen die Höhepunkte religiöser Kunst, in welcher das Reinmenschliche auch den höchsten Gehalt der Religion selbst ausspricht, in welcher die Versöhnung von Kunst und Religion, von Schönheit und religiöser Verklärung des Irdischen erreicht ist. Und die Religion, insbesondere die katholische Kirche, hat sich diese Errungenschaft, welche zugleich die Popularität der christlichen Vorstellungen mächtig förderte, selbst bei denen, die nicht mehr diesen Mariadienst oder die Dogmen ernstlich glaubten, nicht wieder nehmen lassen. Sie hat selbst auf schöne Darstellung gehalten.

Von nun an muss das Christuskind vor Allem ein schönes Kind sein; von nun an muss auch der leidende und gekreuzigte Christus ein kräftig wohlgewachsener Mann mit schönen Zügen und einem schönen Ausdrucke seines Schmerzes sein. Selbst ein so genialer Charakteristiker wie Albrecht Dürer kann sich diesem allgemeinen Drange nach Schönheit nicht entziehen; seine Madonna mit dem Vögelchen im Berliner «Alten Museum» ist eine blonde Frau von fast griechisch regelmässigen Zügen; die Haare sind reizvoll gescheitelt, leichte Löckchen hängen in die Stirn, und was Anmuth ersinnen kann, um diese schöne Frau den Grazien verwandt erscheinen zu lassen, das hat selbst Dürer's herbere Kunst nicht verschmäht. In Italien aber war ein ganzes Jahrhundert, das Jahrhundert der Lebenstage Tizian's (1477—1576), dem Drange nach sinnreich-wahrer Erfindung und freier Schönheitsverklärung aller religiösen Vorstellungen zugleich geweiht. Die dogmatische Gläubigkeit und ihre allegorische Symbolik schwindet. Wenige Monate, nachdem Luther seine reformatorischen Thesen an die Schlosskirche von Wittenberg geschlagen hatte, vollendete Tizian seine herrliche «Assunta», die Himmelfahrt Mariä. Raffael stand zur selben Zeit auf der höchsten Höhe seines Könnens, um bald darauf zu sterben. Michelangelo hatte bereits die Ausmalung des Deckgewölbes der Sixtinischen Kapelle hinter sich; Correggio begann in Parma jene Reihe herrlicher Heiligengemälde, unter denen die «heilige Nacht» in Dresden der christlichen Welt wohl am Meisten bekannt geworden ist. London, Wien, Dresden, selbst München und andere Städte bewahren Weiteres von dieser Art des Correggio. Es ist sehr merkwürdig, dass von all diesen Meistern, welche künstlerische Normen schufen, die nachmals durch die gesammte weitere religiöse Kunst massgebend geblieben sind, kaum ein einziger ein christlich-katholischer gläubiger Christ gewesen ist. Correggio war ein Freigeist und doch hat er die lieblichste Darstellung des heiligen Kindes in der Krippe geschaffen, doch scheint er geradezu mystisch gläubig, indem er von diesem Kinde, wie ein elektrisches Leuchten, einen Glanz ausgehen lässt, der Antlitz und Busen der Mutter und die Gesichter der Hirten ringsum beleuchtet. Der Freigeist Correggio war es auch, der in S. Giovanni und im Dom zu Parma es zum ersten Male wagte, die ganze Himmels-

Palma Vecchio. Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

welt des Christenthums, das Jenseits in ein olympisches Wolkenland umzuwandeln, in das man hinaufblickt, um wie eine visionäre Wirklichkeit Christus und die Apostel droben zu sehen. Man sieht die Madonna von der Erde her in den Himmel auffahren wie Herkules in den Olymp, während Christus ihr aufgeregt entgegenstürzt. Zum ersten Male erblicken wir hier die ganze heilige Welt in Verkürzungen der Untensicht, zum Theile schon mit allen sinnlichen Reizen solcher Untensichten. Seither entwickelte sich weiter ein ganzer Zweig der religiösen Kuppelmalerei in Italien und Deutschland, welcher die Illusion für die Gläubigen zu erwecken sucht, Gottvater und die Engel schwebten leibhaftig über ihnen im Kuppelraume der Kirche, den perspectivische Kunst zur Vorstellung eines unendlichen Raumes erweitert. Veronese ist diesem Beispiele Correggio's gefolgt, Tintoretto und Tiepolo haben diese Kunst fortgepflanzt. Sie ist bis in das Kloster Ettal in Bayern gedrungen, hat in der Zeit der Jesuitenherrschaft in Böhmen zahllose Kirchen in gleicher Weise ausgestattet. Die Lust an der Erweckung der Illusion, dass da oben wirklich die Engel schweben und einherflattern, dass Gottvater, Christus, Maria leibhaftig erscheinen: eine Illusion, die man durch die hochgesteigerte Kunst der malerischen Verkürzung und der Composition erreichte, hat aus mancher Kirchendecke und Kirchenkuppel geradezu ein Ballet gemacht, wo Engelsbeine, Engelsfüsse und Engelsarme durcheinander schweben wie die Beine von Ballettänzerinnen. Aber gerade die künstlerisch ausserordentlich geniale Erweckung dieser Raumtäuschungen bedeutete für die Kirche und die Religiosität der streng Gläubigen eine weitere bedeutsame Eroberung.

Wie Correggio, so war auch Michelangelo ein Mann, der sich lieber an der Philosophie Plato's erbaute, als dass er den Dogmen der Religion Glauben geschenkt hatte. Man muss bedenken, dass die katholische Kirche sich innerlich in ihren Hauptvertretern dermassen befreit hatte von den Anschauungen der Dogmatiker selbst, dass Papst Leo X., der Zeitgenosse Luther's, mit hochgestellten Geistlichen wie Gemisthos Plethon, Bessarion, Cardinal Bembo es offen aussprach, «die Tage seien nicht mehr ferne, wo Judenthum, Christenthum und Islam von der Religion der allgemeinen Menschlichkeit überwunden sein würden». In solcher Zeit kann es nicht Wunder nehmen, dass freigesinnte Künstler unter so freigesinnten Geistlichen und Päpsten mit aller Kraft daran gingen, diese «Religion der allgemeinen Menschlichkeit» durch alle Mittel der Schönheit und rein menschlichen Menschendarstellung zu verkünden. Und sie haben den Erfolg gehabt, dass sie massgebend geworden sind für alle Gattungen der religiösen Malerei und ihrer Composition bis zum heutigen Tage.

Raffael schuf in seinen Stanzen, auf den Londoner Bildern zu den Tapeten die neue Kunst der realen Composition, welche, nach Mantegna's Vorgang, Raumtiefe und natürliche Ordnung der Gruppen aus ihren psychologischen Bedingungen gab. Ihm wurde die Gruppirung nicht nur ein äusseres architektonisches Mittel der Anordnung, sondern der zwanglose Ausdruck von inneren Gesetzen eines leidenschaftlichen Vorganges unter Menschen. Seither konnten die biblischen Geschichten wie eine theatralische Wirklichkeit, wie auf einer lebendigen Bühne vor dem Beschauer sich abspielen. Eine neue Vertiefung des Ausdruckes, eine neue sinnliche Wahrscheinlichkeit war gewonnen. Kaum ein nachkommender Künstler, der eine Grablegung, eine dramatische Scene aus dem neuen oder alten Testament mit der nöthigen Figurenfülle eines Vollbildes gemalt hat, konnte sich seitdem der durch Sanzio gegebenen Compositionsweise entziehen, die durch Oeffnung und regisseurmässige Vertheilung der Gruppenmassen Uebersichtlichkeit und dramatische Wahrscheinlichkeit der Vorgänge steigert. Raffael bildete weiter den reinmenschlichen Muttertypus der Madonna nach allen Richtungen aus. Nicht nur der eben geborene Säugling Christus, sondern das heranwachsende Kind mit seinen schönen Formen, die innige Beziehung des Menschenkindes zur Menschenmutter, des Menschensohnes zu seinem weiblichen Ursprung wird die Aufgabe der Kunst.

Michelangelo aber malt einen Adam, der die ganze Fülle männlich-jugendlicher Schönheit und Kraft darstellt und sich darin als ein Vater des Menschengeschlechtes erweist. Seine Eva ist das schönste Weib, denn sie ist eine «Mutter aller Lebendigen», nicht mehr jenes missgeformte, brustkastenlose, dürre, magere Geschöpf der Askese und der sündigen Betrachtung, das noch Lukas Cranach's mangelhafte Kenntniss des weiblichen Körperbaues schuf und das auch in der ältern italienischen Kunst geherrscht hatte. In der Gestalt eines Moses verkörperte Michelangelo jede Energie des Sittengesetzes selbst, wie sie der Mythus in der Zerschlagung der Tafeln ausgedrückt hatte und wie nun ein vorgeschrittener philosophischer Standpunkt sich das Wesen des grossen Gesetzgebers selbst deuten durfte. Ueberhaupt ist die tiefere, allgemein menschliche, wenn man will, philosophische Deutung auch der christlichen und jüdischen Sagengestalten und Mythen, die neue geistreiche Auffassung das, was diese grosse Renaissancezeit so interessant macht, neben ihrer Eroberung aller Mittel der Schönheit, der Grazie, des Erhabenen, sowie der äusseren Technik und Wiedergabe der Natur. Denn Alles

geht vorwärts in dieser gewaltigen Zeit; alle diese Männer: Andrea del Sarto, Correggio, Raffael, Michelangelo, Tizian, sie schaffen wie in einem Rausche, in einem Kunstrausche, den dann im Norden der geniale Rubens erbte und um so kühner durchlebte, je mässiger er bekanntlich im Essen und Trinken war, «um seine Phantasie nicht zu schwächen».

Alles, was in dieser grossen Zeit die Kunst im Allgemeinen gewinnt — denn sie widmete ja gleichzeitig all ihre Kraft der Darstellung weltlicher Ereignisse, griechischer und römischer Mythe, dichterischen Gestalten, dem Portrait u. s. w. — es kommt auch der religiösen Kunst zu Gute. Hierbei ist vor Allem die dramatische Auffassung das, was jeder von diesen Meistern auf seine Weise auch in der religiösen Kunst bewährt. Die alte Kunst hatte, selbst in der Darstellung des Leidens, des Duldens Christi, in all ihren Auffassungen mehr eine idyllische Wiedergabe und eine passive Behandlung der Gestalten und ihrer Situationen gesucht. Jetzt wendete sich das Blatt. Jetzt wurde Alles activ, jetzt folgte auf die Wirkung die Gegenwirkung, die Gebärde wird zur Willensgebärde; sie sprach lauter, eindringlicher, kurz, Handlung und Drama kam in die Kunst, Kontrast und Gegensatz. Früher stellte man die Anbetung der Hirten vor dem Christuskind in der Krippe so dar, dass die Hirten zu dem Kinde wie zu einem höheren Wesen demüthig wallfahren, ihre Andacht verrichten gleich den Gläubigen in der Kirche selbst, die zur ausgestellten Krippe wallfahren. Das Bild war gleichsam nur ein Abbild der heiligen Handlung in der Kirche selbst. Jetzt aber malte Correggio die Sache so, dass die Hirten wie ausser sich erscheinen über ein unerwartetes, plötzlich geschehenes Wunder, dass mit anderen Worten ein dramatischer Affect durch das heilige Geschehniss bewirkt wird. Noch verstehen es aber die grossen Künstler dieser Zeit, den Schein der Nothwendigkeit all dieses lebhaften, dramatisch aufgeregten Thuns zu erzeugen. Sie motiviren durch sinnreiche Erfindungen ein solches Verhalten, denn nicht umsonst geht bei Correggio von dem Christuskinde jener Lichtglanz in der dunklen Nacht aus, der so stark ist, dass er die Hirten blendet, und sie veranlasst, diese Blendung durch eine Gebärde auszudrücken. Hatte doch der Heiland selbst gesagt: «Ich bin das Licht der Welt» und Correggio müsste nicht der grosse Meister des Helldunkels gewesen sein, der malerische Kenner aller Lichteffecte, um aus einem solchen Worte nicht malerisch-poetische Folgerungen zu ziehen. Die realistische Kunst der Ausführung erhob einen solchen Einfall über die blosse, trockene Allegorie.

In der Darstellung der Mutter mit dem Kinde sehen wir alle Künstler emsig beflissen, ihrem Leben all' jene momentanen Handlungen und Situationen abzulauschen, die uns als ewig wiederkehrende auch in der wirklichen Mutterschaft entzücken. Wer hätte nicht schon gesehen, wie eine Mutter rasch die Wange ihres Kindleins an die ihrige schmiegt und darin ihre Zärtlichkeit ausdrückt? Nun, Palma Vecchio malt es uns an seiner «Maria mit dem Kind und zwei Heiligen» in der Dresdner Galerie. Die bildschöne, blonde Mutter aus longobardischem Stamme drückt die Wange eines bildschönen Lockenköpfchens an die ihrige. Wer hätte nicht gesehen, wie lebhafte kleine Kinder, die man rittlings auf dem Schoosse sitzen hat, um mit ihnen zu «tschaken», sich plötzlich umwenden und rasch mit dem Händchen nach der gewohnten mütterlichen Brust greifen? Nun, dies hundertmal erlebte Geschehniss stellt Michelangelo an der wundervollen, unvollendeten Marmorgruppe seiner Madonna dar, die wir in der Medicäerkapelle zu Florenz stehen sehen. An der Entwickelung dieses Künstlers selbst sehen

wir im Einzelnen, wohin die künstlerisch-religiösen Ideale der Zeit drängen. In seiner Jugend schuf er die «Pietà», jene herbe Gruppe, wo der noch ziemlich dürre, unscheinbare Leichnam Jesu im Schoosse der trauernden Mutter liegt. Noch ist der Heiland hier ein gar dürftiges Männchen im Verhältniss zur Mutter, die den Todten quer über ihrem Schoosse hält. Das Motiv selbst war alt; wir finden bei Botticelli und vielen Anderen, dass die unglückliche Mutter den Leichnam im eigenen Schoosse halten muss. Die allegorische Beziehung ist klar, grausamer konnte die ältere christliche Auffassung des ewigen Mutterschmerzes die Sache nicht ausdrücken. Und doch war das Motiv innerlich unwahr und gezwungen; recht mit den Haaren herbeigezogen, unnatürlich im höchsten Grade. Wann hätte je ein Weib einen ausgewachsenen Mann, den Leichnam ihres Sohnes so auf dem Schoosse tragen mögen? Es ist bezeichnend, dass nach Michelangelo's Pietà das Motiv immer seltener und seltener wird in der neuen Kunst. Michelangelo selbst aber schuf später einen ganz anderen Christus sowohl als Maler wie als Bildhauer. Was für ein starker Mann ist die Statue seines Jesus mit dem Kreuz am rechten Arm! Was hat er für prachtvolle Schenkel, ein Mann gewöhnt von Land zu Land zu wandern! Lenden hat er wie ein Held, der seine Kraft beisammen hat. Und auf dem Bilde des «jüngsten Gerichts», welch ein Titane ist es, der hier richtet über die Todten und die Lebendigen!

Lucas Cranach d. Aelt. Maria mit dem Jesuskinde
Original in der kgl. Pinakothek zu München

Sicher aber entspricht diese Auffassung in ihrer Grösse auch weit mehr der Auffassung, die Jesus, der Verfasser als jener grossartigen Gleichnisse vom Weltzusammenbruch, vom «reichen Mann und armen Lazarus» selbst gehabt hat bei diesen Parabeln, die wir ja in vorgeschrittener Zeit als solche erkennen. Die mächtige Kraft der Sprache in diesen Jesusworten, die selbst zu den bedeutendsten Kundgebungen der jüdischen Lehrpoesie gehört, fand gerade in Männern wie Michelangelo und Rubens erst die congenialen Künstler, die der Sache geistig gerecht werden konnten. Was in früheren Zeiten Luca Signorelli, Giotto, so mancher Darsteller von jüngsten Tagen geleistet hatte, erreichte, bei allem Reichthum phantastischer Einfälle, doch in keiner Weise den Kern und die Grösse der Jesusworte und der prophetischen Vorstellungen. Die verschiedenen Teufelssorten waren nur spuckhafte Lemuren und Löwenäffchen, Kinderspielzeug mit Teufelsfratzen, das in keiner Weise schrecken konnte, Fledermausgezücht und skurriler Vorrath aus Hexenküchen. Jetzt aber hatte man durch Erregung räumlicher Schwindelgefühle in Verkürzungen und perspectivischen Ansichten ungeheurer Abstürze von Menschenleibern ein Mittel gefunden, Reflexgefühle im Beschauer auszulösen,

Sandro Botticelli pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Beweinung Christi

Original in der kgl. Pinakothek zu München

Antonius van Dyck pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus am Kreuz

Original in der Fürstl. Lichtensteinischen Gemälde-Galerie zu Wien

die geradezu leibliche «Furcht» wie die antike Tragödie erwecken. Denn wenn wir so etwas mit voller Realität dargestellt sehen, wie ein anatomisch richtig durchgebildeter Leib kopfüber hinabstürzt, so stellen wir uns unwillkürlich vor, dass wir auch so in's schwindelhafte Hinabstürzen gerathen könnten; die Ueberwindung dieser Reflexempfindung unseres Gemüthes aber erzeugt weiter die Empfindung des Erhabenen in uns.

So sehen wir das Dramatische in allen Formen und unter Benützung aller Mittel der Technik in dieser Zeit die religiöse Kunst beherrschen. Die Stoffe sind den bedeutendsten Künstlern längst nicht mehr das, was das Dogma und die Legende von Haus aus bei ihnen gedacht hatten; sie werden vielmehr als eine freie Mythologie alles Menschlichen benützt, als Mythen und Sinnbilder, welche recht eigentlich die äussere und innere Geschichte der Menschheit erzählen. Der blutige Christus am Kreuze beginnt seltener zu werden, wie er im Anfang der religiösen Kunst überhaupt noch nicht da war. Denn erst im sechsten Jahrhundert sehen wir zuerst diese blutige Darstellung. Das Dogma von der Transsubstantiation des leiblichen Blutes Jesu im Abendmahl entstand erst im elften Jahrhundert; in christlichen Urzeiten wurde es nur als ein Gedächtnissmahl verstanden wie es heute die reformirte Kirche versteht, denn man wusste in jenen Tagen noch, dass die Worte, die Jesus brauchte, in der That nur heissen «das bedeutet» und was nur «bedeutet», das bedurfte keines Wunders einer Transsubstantiation. Erst mit dieser mystischen neuen Lehre aber sehen wir auch in der Malerei die Sucht nach dem Blute des Heilandes, welches ein Erlöserblut war, bei allen Gelegenheiten sich kundgeben. Der Schönheitssinn der grossen Humanisten drängte diese Vorstellungen sichtlich zurück, um andere Seiten des christlichen Glaubens darzustellen,

Hans Holbein d. Jüng. Die Madonna des Bürgermeisters Meyer
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Darmstadt

die anmuthiger waren. — Jetzt begann man nun auch mehr und mehr die Gleichnisse Jesu selbst darzustellen, was ja auch schon früher geschehen war, aber nun in einem neuen, idyllisch-anmuthigen menschlichen Sinne geschah. Die Geschichte vom verlornen Sohne, die bis heute so beliebt bei Malern ist, stellt man sinnig dar, der barmherzige Samariter erscheint und spielt späterhin als Landschaftsstaffage noch eine grosse Rolle. Schiavone malt einen ganzen Cyklus solcher Gleichnisse. Noch fehlt aber auch in dieser Zeit jede Neigung, die heiligen Vorgänge etwa zu orientalisiren, sie als jüdische Geschichten auf palästinensischem Boden in historischem Costüm zu geben. Die Tracht der Gestalten ist entweder eine frei erfundene Idealtracht, bei der wohl gewisse Grundvorstellungen von antiker

Pompeo Battoni. Magdalena
Original in der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden

Kleidung, wie sie auch wirklich wenigstens in Griechenland und Kleinasien bestand, festgehalten sind. Oder man gibt nach wie vor Alles im Costüm der eigenen Umgebung. Wir können in Deutschland, Niederlanden und Italien die ganze Trachtenkunde der verschiedenen Landschaften von 1200—1600 und auch später noch an den religiösen Bildern studiren. Nur in Venedig zeigt sich frühzeitig schon auf sehr alten Bildern die Neigung, auch im Costüm zu wirken. Der Venetianer sah ja fortwährend türkische, arabische, jüdische Gesandte, Ankömmlinge, Ansiedler in seiner Stadt. Von historischer, kulturgeschichtlicher Forschung ist natürlich keine Rede; aber man begegnet doch bereits öfters einem jüdischen Kaftan, einem Schofar, einem Kleidungsstück oder irgend einem Gegenstand aus der Synagoge auf den kirchlichen Bildern alter Venetianer. Im Uebrigen charakterisirt man aber die Heimath Jesu

durch Turbane, türkische Waffen und Rüstungen, irgend welchen arabischen Hausrath der Zeit, wie man ihn im Handelsverkehr kennen lernte. Das Bewusstsein, dass man es mit Palästina zu thun hat, wird gelegentlich auch dadurch geweckt, dass man hebräische Buchstaben auf Rollen und Folianten anbringt, die im Bilde verwerthet sind. So gibt es ein Bild von Mazzolino (1481—1528), wo der Knabe Jesus in der Synagoge mit den Schriftgelehrten disputirt. Turbane bezeichnen hier das Localcolorit und hebräische Goldbuchstaben über dem Lehrstuhl Jesu verrathen die wissenschaftliche Kenntniss des Künstlers.

Man würde irren, wollte man lediglich Unwissenheit und Naivität des Zeitalters darin sehen, dass die genialsten Meister ihre Madonnen und Engelsgestalten in die Costüme der Frauen und Jungfrauen ihrer eigenen Zeit steckten. Das war vielmehr in den Zeiten, da das Christenthum noch in seiner ganzen Kraft die Gemüther beherrschte, der Ausdruck eines der tiefsten Lehrsätze dieser Religion. «Wo zwei und drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen», hatte Jesus gelehrt und Paulus hatte ausgeführt, dass die Gemeinde, die Kirche selbst, nichts Anderes sei, als die Verkörperung Christi, des Heils, das jeder Zeit «mitten unter uns» verwirklicht sein solle. Nun, dieses Heil war in der Gestalt Jesu und der Maria gewissermassen sinnlich verkörpert. Was bei Jesus und Paulus von Haus aus eine sittliche Idee der ewigen Verwirklichung des Göttlichen und des Guten inmitten der menschlichen Gemeinwesen, in der Familie, in der Kirche war, das musste die Kunst in wirklichen Gestalten vor Augen führen. Und so kommt es, dass wir überall jene Gnadenbilder und Familienandachtsbilder finden, wie z. B. die Madonna des Holbein, die mitten in der bürgerlichen Familie erscheint und das jüngste Kind des Hauses auf ihren Arm genommen hat, als wäre es ihr eigenes Christkindchen. So kommt es, dass Veronese seine berühmte Hochzeit von Kana malt (Dresdner Galerie), wo mitten in einer Gesellschaft von lustig zechenden Venetianern und Venetianerinnen, in prachtvollen Kleidern jener Zeit, Jesus im idealen Gewand und mit dem Heiligenschein sitzt, als gehörte er zur Gesellschaft. Neger bedienen und bringen Wein herbei, ja, man ist schon leicht bezecht. Es war keine Profanation des Heiligen und Religiösen, es war vielmehr die Weihung des täglichen Lebens, dass man überall das «Immanuel» der jüdischen

Rembrandt van Rijn. Die Kreuzabnahme
Original in der kgl. Pinakothek zu München

Religion, das «mitten unter uns» des Göttlichen dargestellt zu sehen verlangte. — In unserer Zeit ist das Bewusstsein dieser Herkunft der allgemeinen anachronistischen Benützung des Zeitcostüms durch die Künstler fast ganz geschwunden, ja, wir haben erlebt, dass moderne Maler, welche versucht haben, Christus in alter Weise mitten unter Menschen in den Costümen unsrer Zeit erscheinen zu lassen, gerade in kirchlichen Kreisen selbst die meiste Anfeindung erfuhren. So sehr wandeln sich wie im Leben, so auch in Religion und religiöser Kunst die Dinge. Veronese aber konnte noch die reichste Familie von Venedig in den Costümen ihrer Zeit hinter den Königen aus dem Morgenlande herziehen lassen zur Mutter mit dem heiligen Kinde, er konnte als Landschaftshintergrund Venedig mit seinen Palästen und der Lagune selbst wählen, und es entsprach nur einem häuslichen religiösen Bedürfniss.

Neben Raffael und Michelangelo verdanken wir Tizian die massgebendsten Typen christlicher Ideale für alle folgende Zeit. Seine «Assunta», die im Wirbel emporfährt, ist die schönste Verklärung des «Ewig-Weiblichen» selbst, das nachmals Goethe besang. Sein Christus mit dem Zinsgroschen das ernsteste Ideal des strenggesinnten Rabbis, der da gelehrt hatte, dass wir Alles, was wir Gutes thun, nur als unsere Pflicht anzusehen haben. Vielleicht hat kein Maler die eigentliche Lehre Jesu als eines einfachen Lehrmeisters der Menschheit in ihrer Verbindung von Strenge und Humanität mit so richtigem Instinkt erfasst, als Tizian.

Das grosse Erbe der Kunst und mit ihr auch der religiösen Darstellung tritt in der Zeit, da Tizian endet und Veronese aufhört, mit neuer nordischer Kraft Peter Paul Rubens an. Bei ihm wird der Menschensohn voller Kraftmensch und Naturmensch, noch mehr als bei den Italienern. Wie wunderbar ist dieser Christus mit der Sünderin, den die Münchener Pinakothek besitzt! Mild ist sein Blick, aber jeder Rest von mönchischer Mimik und Augenaufschlagerei ist getilgt; die Askese ist völlig überwunden, und in der Darstellung der Sünderin spielt die strotzendste Sinnlichkeit herein. Das jüngste Gericht, die Engelsstürze, die Kämpfe von Engeln mit Drachen und andere Motive aus der apokalyptischen Mythe — wie werden sie zu neuen Apokalypsen malerischer Phantasie unter dem Pinsel dieses Künstlers! Sein «heiliger Hieronymus», welch ein Kraftmensch, seine Kreuzabnahme im Dom zu Antwerpen — welch ein Bild der menschlichen Ueberwindungskraft und Reckenhaftigkeit. Denn zu mächtigen Recken zeigen sich nun Jesus und seine Anhänger ausgewachsen, ein Heroengeschlecht von körperlicher und moralischer Kraft, wie es gewiss die ersten Verkünder der Lehre waren, die um das Mittelmeer umher reisten, wie es nachmals auch Winfried und die germanischen Apostel gewesen sind, die da Götterbilder stürzten und keine hageren, kraftlosen Asketiker sein durften, wenn sie durchdringen wollten. Wenn schon so die natürliche Wahrscheinlichkeit mit den neuen Darstellungen eines Rubens übereinstimmt, so tritt bei ihm natürlich noch eine ganz weltliche Freude an mächtigen Formen, an frischen, lebensvollen Farben hinzu, an jeder Aeusserung menschlicher Kraft. Und so muss das Christenthum es sich gefallen lassen, durch Rubens in souveräner Weise in die reine Religion der menschlichen Phantasie und ihres Uebermuthes umgewandelt zu werden; es wird potenzirt in ein hyperbolisches Lebensgefühl wie Alles, was dieser geniale Mann mit seiner Phantasie und seiner fröhlichen Zeichnerkunst und Farbenlust berührte. Ihm kam es nun vollends nur darauf an, wenn er in eine Kirche ein grosses Altarbild stellte, die Gläubigen wie die Ungläubigen emporzureissen in

Max Klinger pinx.

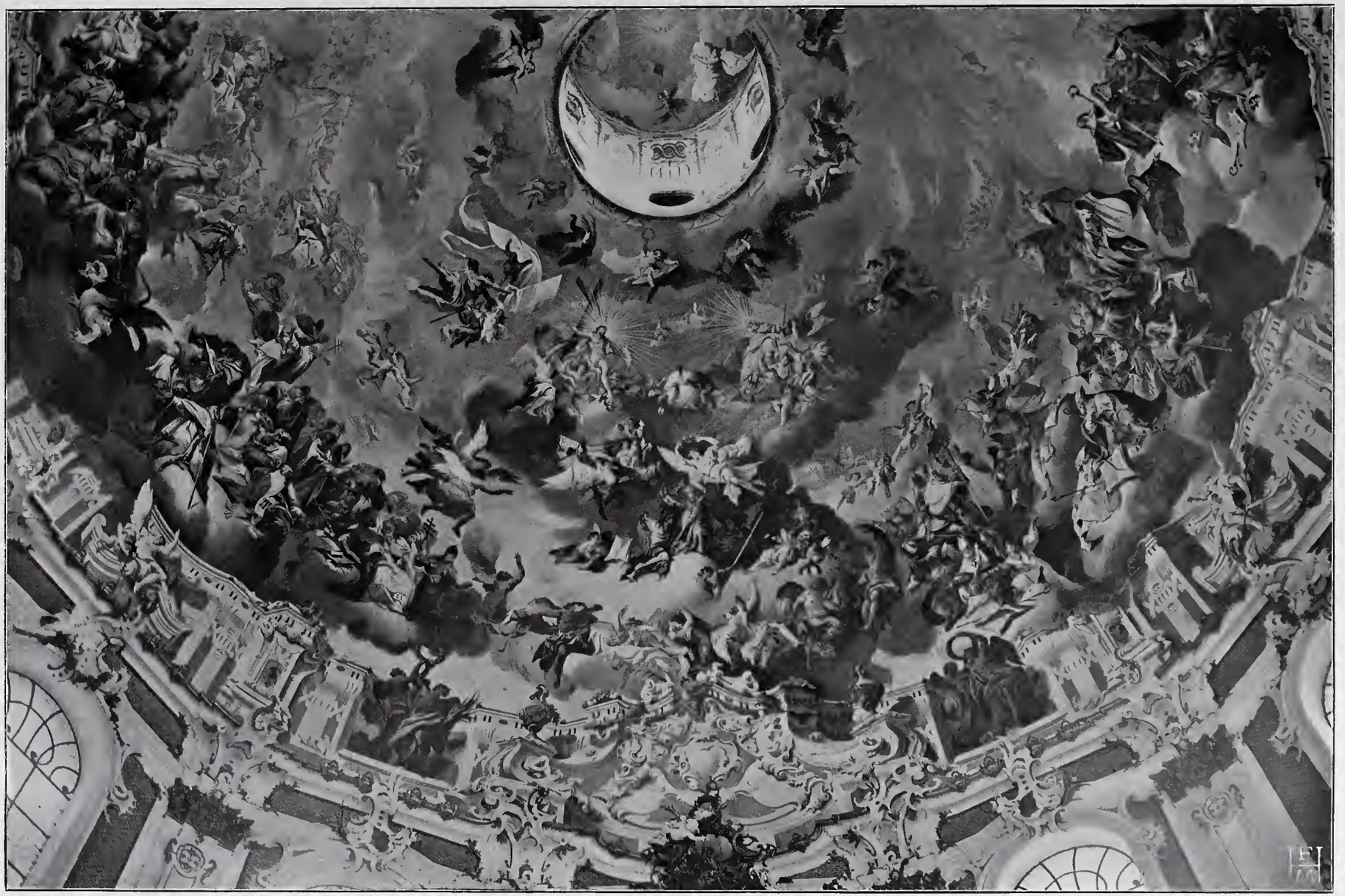
Phot. F. Hanfstaengl, München

Kreuzigung

F. von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonna



Aus dem Deckengemälde im Kloster Ettal

Aufnahme von B. Johannes in Partenkirchen

Jos. Führich. Die Hochzeit zu Kana

eine geniale Anschauung des Lebens, alles Enge, Philisterhafte, Beschränkte auch den religiösen Gestalten zu nehmen und ihnen die Schwungkraft der eigenen Seele zu leihen. Das höchste Ethos der Kunst, eben diese ästhetische Schwungkraft und Energie der Seele, es wird durch Rubens auch zu einem religiösen Ethos.

In seinem genialen Schüler van Dyk sehen wir indessen die ersten Spuren einer Richtung, die nun in die religiöse Malerei kommt und die bis heute nicht ausgestorben ist, nämlich die nervöse Religionsstimmung, die sich gelegentlich bis zur Hysterie steigert. Einige wunderbare Bilder van Dyk's, malerisch, harmonisch über jeden Tadel erhaben, zeigen doch bereits eine Betonung des Schmerzausdruckes, des Affectes überhaupt, der beinahe verräth, dass man diesen Schmerz nicht mehr so überzeugt innerlich miterlebte und eben deshalb ihn zum Ausdruck physischer Qualen steigerte. Jetzt beginnt Christus am Kreuze unter Zuckungen zu hängen, den Kopf zurückzuhängen und geradezu zu

Mit Genehmigung der Verlags-Anstalt von A. W. Schulgen in Düsseldorf

F. J. Overbeck. Jesus wird gebunden zum Hohenpriester geführt

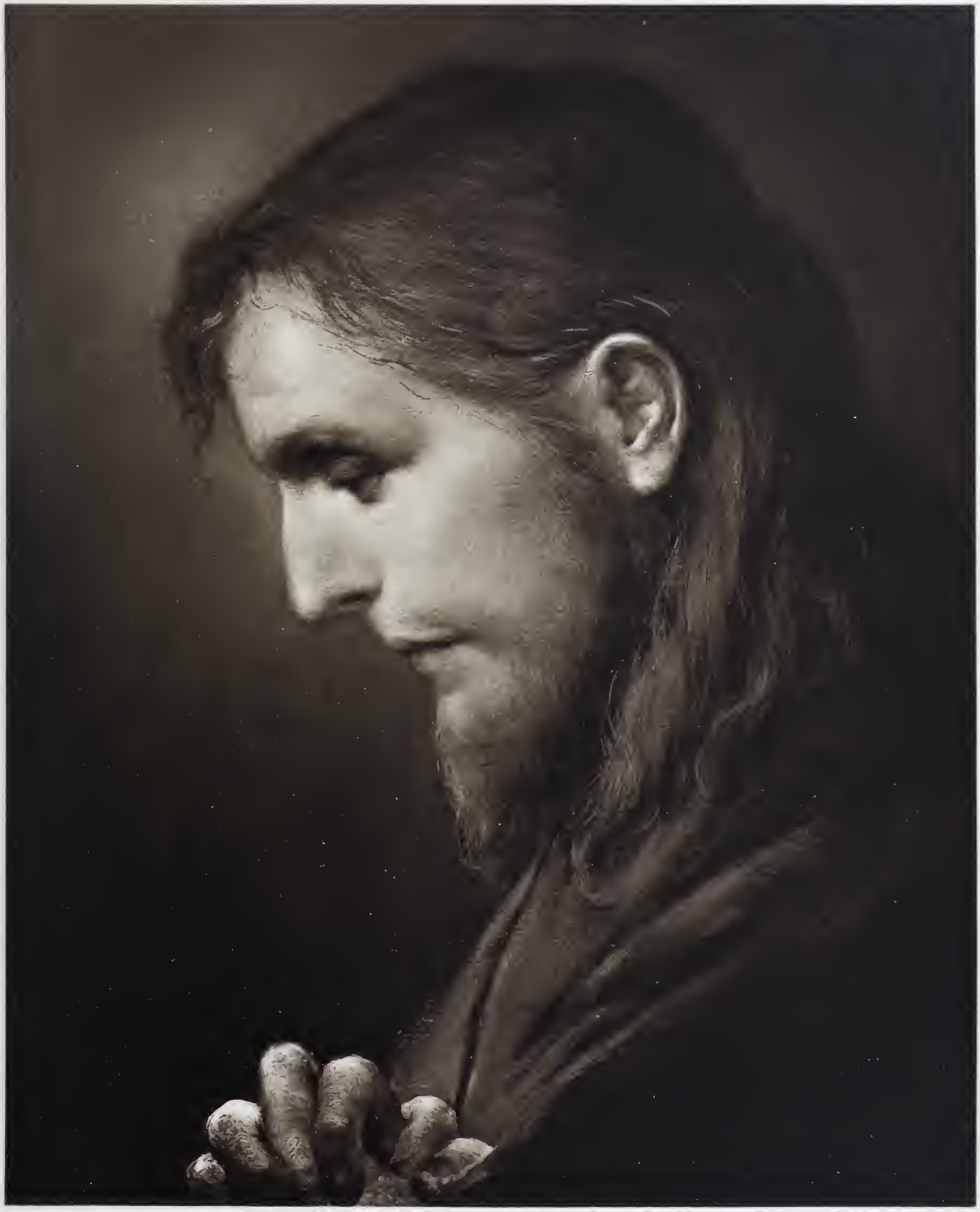
schreien; jetzt ist die Madonna bei der Kreuzesabnahme oder Beweinung wie in Weinkrämpfe verfallen; der Schmerz verliert alles Heroische, alles Heilige, alles im höheren Sinne Menschliche; jeder Affect wird zum Physischen. Nur wenige Künstler wie der schönheitsvolle Guido Reni begreifen noch, dass der Mensch auch im höchsten Affect diese Regung innerlich selber bändigt, dass er sich ihm nicht willenlos überlässt und dass ein gewisser Stoizismus, der jeder gesunden und geistig edlen Natur angeboren ist, weit rührender wirkt, als wenn im Gehirn gar kein Punkt mehr vorhanden ist, der sich gegen die Reflexbewegungen der Leidenschaften wehrt und sie im gewissen Sinne zweckmässig regulirt. Guido Reni gelingt es noch in solcher Zeit, sein «Ecce homo» zu schaffen, seinen Christus mit der Dornenkrone, ein Bild, das sich die ganze Welt erobert hat wegen der klassischen Schönheit des Kopfes und des klassischen Masshaltens im Schmerzausdruck, das bei Laokoon in die Schule gegangen scheint und durch volle Vergeistigung der Mimik des Leidens auch wirklich den Dulderschmerz ausdrückt, der durch sein geistiges Opfer die Welt erlöst.

Dieses geistige Opfer, das für die Menschheit und die christliche Religion allein Interesse hat, wird in der Folgezeit aber nun immer mehr ein körperliches Opfer. Körperlichen Schmerz darzustellen, nicht mehr geistiges Leiden, wird die Tendenz der kirchlich-religiösen Kunst. Wir sehen zu der Zeit,

da in Deutschland der dreissigjährige Krieg wüthet, in Spanien und Süditalien die Naturalistenschule aufkommen, hoch verdienstvoll als eine Schule des künstlerischen Könnens, der machtvollen Wiedergabe der Natur, aber in der Behandlung religiöser Martern und Vorgänge fast nur noch dem vivisectorischen Interesse der rein körperlichen Affecte zugänglich. Dennoch gelingt es dem Hauptvertreter dieser Richtung, dem gewaltigen Ribera, auch ein Bild von reinster Schönheit zu malen, eine Verbindung vollster geistig-religiöser Schönheit und naturalistischer Wiedergabe in technischer Hinsicht: jene knieende, von ihren Haaren umwallte Heilige, die man früher die Maria Aegyptiaca nannte, die jetzt als Maria Magdalena bezeichnet wird.

Es beginnt vor und neben diesem Meister bei den Carracci und den Eklektikern jene rein theatralische Auffassung der religiösen Vorgänge, die allmählich in die Extasenmalerei sich verliert. Wir müssen bedenken, dass es sich um die Zeiten handelt, wo Inquisition, Hexenprocesse eine neue Rolle spielen, wo der Protestantismus gegen den Jesuitismus in Deutschland einen dreissigjährigen Verzweiflungskampf kämpft, wo alte mittelalterliche Mittel, welche im Katholizismus überwunden waren, neu hervorgesucht werden: Stigmatisirte, Märtyrerthum, einseitige Betonung von äusseren Gnadenmitteln. Der Protestantismus selbst aber bewies sich keineswegs als eine Weiterentwickelung jenes grossartigen Humanismus, den Michelangelo und Tizian, Ulrich von Hutten und die freien Geister zu Luther's Zeit bekannt hatten, sondern er versank sehr bald in Pietismus, Intoleranz, dumpfe Hartköpfigkeit. Erst im achtzehnten Jahrhundert und durch die freigeistige Entwickelung Englands und Frankreichs ward der abgeschnittene Faden des Humanismus weitergesponnen, durch die grossen deutschen Geister des vorigen Jahrhunderts weitergeführt, um auch durch das Jahrhundert weiter zu walten, an dessen Ende wir stehen.

Und die religiöse Malerei spiegelt unwillkürlich bis in die einzelnen und kleinern Motive diesen Entwickelungsgang der Geister. In Niederlanden kam die Kleinmalerei auf und Rembrandt sah die Dinge rein malerisch mit neuen Augen an. Dort war das Judenthum zu Macht und Handelseinfluss gelangt, wie in Venedig, mancherlei Kenntniss über die alttestamentarischen Schriften kam auf, kein Wunder, dass wir bei Rembrandt neue Ansätze sehen zur historischen Costümmalerei, d. h. dass der Kaftan, die Peyes in seinen religiösen Bildern zum Vorschein kommen, dass allmählig mehr und mehr an den Jüngern Jesu auch ausgeprägt israelitische Typen erscheinen. Besonders der Judas Ischarioth beginnt nun ausdrücklich als phönizisch-hebräischer Kopf aufzutreten. Man begann sich die Modelle im Ghetto zu suchen und Tracht und Physiognomie von da zu entlehnen. Rembrandt selbst ist im eigentlich religiösen Sinne kaum als ein schöpferischer Maler anzusehen; seine Grablegungen und heiligen Geschichten wirken durch ganz andere Eigenschaften, als durch besonders eigenartige Auffassung der Vorgänge. Sein Simson und Delila und andere Werke aber lassen bereits eine Art von versteckter Satire auf Menschen und Dinge erkennen. Schon Rubens hatte in seinem köstlichen «Raub der Sabinerinnen» begonnen, mythische Gestalten humoristischer Weise in die Costüme dicker Niederländerinnen zu stecken und allerhand schalkhafte Anspielungen zu machen. Jetzt geschah es wohl wieder bei Rembrandt und Anderen, dass man auch biblische Motive benützte, um in ihnen Anspielungen auf Bekannte im humoristischen Sinne hineinzuschaffen, eine Art von religiöser Pamphlet-



Gabr. Max pinx.

Copyright 1895 by Franz Hanfstaengl

Christus

F. von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das heilige Abendmahl

Peter Cornelius. Das jüngste Gericht

Original in der Ludwigskirche zu München

kunst, getragen von der ganzen Behaglichkeit niederländischer Humore. In diese Kategorie gehört Rembrandt's satirische Auffassung der «Susanna im Bade», die neuerdings Böcklin wieder aufnahm.

Wir verzichten weiter im Einzelnen zu verfolgen, wie im Norden diese religiöse Malerei immer mehr ihren Charakter als solchen aufgibt und der biblische Gegenstand nur ein Motiv wie alle andern wird aus Sage und Geschichte, das man im Dienste rein malerischer, landschaftlicher, genremässiger, kleinmalerischer Reize verwerthet. Wir verzichten zu zeigen, wie die Extasenmalerei in Italien allmählig zur vollen Aeusserlichkeit in Posen und Gruppirungen entartet, wie auf der einen Seite Alles in's Decorative sich auflöst und auf der andern alles Religionsgefühl in Ueberspanntheit, Ausser-sichsein, künstliche Aufgeregtheit verfällt. In Spanien hatte Murillo, bei aller massvollen Schönheit, schon eine leise Neigung nach dieser Richtung bekundet; bald aber war die ganze Malerei katholischer Länder, so weit es sich um die Religion handelt, nur eine Malerei von Verzückungen und Martern. Und dann kam sogar eine Zeit, wo die kirchliche Kunst zur Salonkunst ward; wo man die Mutter Gottes malte, wie sie bei ihrem Söhnchen zum Handkuss zugelassen wird und wo Rococogebärden in den heiligen Geschichten galante Vorgänge aus dem höheren Gesellschaftsleben versinnlichen. So hatte schon Lodovico Carracci einen Condolenzbesuch der Apostel bei der trauernden Mutter Gottes gemalt; Petrus kniet vor ihr und wischt sich mit einem Schnupftuch die Thränen ab. Es war das Wunderliche, dass man eine solche trivialisirte Auffassung der religiösen Gegenstände mit schwung-vollstem Vortrag in mächtigen Dimensionen malte. Im Einzelnen entsteht noch unendlich viel Schönes, künstlerisch Interessantes; die heiligen Büsserinnen und Martyrinnen werden aber immer mehr zu Gestalten einer blühenden Venus; man wetteifert, ihnen verführerische Formen zu geben, und zum Schönsten in dieser späten Zeit rechnet man da z. B. Pompeo Batoni's «Büssende Magdalena». Dieser Künstler starb, als bereits Lessing's «Nathan der Weise» seit acht Jahren die Gemüther zu einer neuen Stellung zur christlichen Religion erzogen hatte. Raphael Mengs hatte noch einmal versucht, die kirchliche Malerei auf einen besseren Inhalt zu stellen. Winckelmann aber hatte alle Gebildeten und die Künstler für die griechische Antike begeistert; die künstlerische Lust wendete sich für einige Zeit überhaupt von Allem ab, was mit christlichen Erlösungslehren, Martern, frommen Vorgängen und dergleichen in Beziehung stand.

Und an diesem Punkte angelangt, verändern wir den Standpunkt unserer Betrachtung, um ein ganzes Jahrhundert zu überspringen, mitten hinein in die uns umgebende Gegenwart zu blicken und von ihr aus einen Rückblick auf das zu thun, was seit Wengs und Batoni auf dem Gebiete der religiösen Kunst erstrebt worden ist. Das Ergebniss an interessanten Beobachtungen dürfte schon durch den Contrast grösseren Reiz erhalten.

Denn welch eine ganz andere Welt von Ansichten und Absichten gegenüber den christlichen Motiven eröffnen uns etwa die Panoramen und Gemälde eines Piglhein, sein grosses Golgatha und Jerusalem, sein Begräbniss Christi! Welch ein Weg von der Darstellung Gottvaters durch Michelangelo, wo der Schöpfer als ein Zeus durch den Weltraum fährt, durch die Gewalt seiner Gebärden ungeheure schöpferische und erhaltende Triebe verrathend — welch ein Weg von da zu dem sonderbaren Wichtelmanne, den Böcklin auf seinem Paradiesbildchen aus dem Schöpfer macht! Bei ihm ist der

Adam ein ängstlicher, verschüchterter Halbknabe von ungelenken, eckigen Formen, der dumm vor sich in die Welt schaut, während Gott ein wahrer Wurzelmann aus dem deutschen Märchen ist. Ein leiser humoristischer Zug geht durch dieses Böcklinmärchen. Und bei Michelangelo war dieser neugeschaffene Adam das Urbild aller jugendlich-männlichen Kraft, wie ein elektrischer Funke springt das Leben aus dem Finger Gottes in ihn über, dehnt und schwellt seine Glieder, und wir sind zufrieden, dass wir von solch' einem Urvater abstammen dürfen. Aus dem Urbilde aller Menschenkraft, das nach dem «Ebenbilde» alles Göttlichen geschaffen sein sollte, ist vielfach ein Kretin geworden. Die Künstler, welche unterdessen alle von Darwin gehört, gelernt haben, machen aus dem mythischen

E. von Gebhardt. Pietà

Adam, den all die grossen Künstler der menschlich-religiösen Zeit im Sinne einer symbolischen Figur erfassten, das, was sie sich naturwissenschaftlich unter einem «ersten» Menschen denken, und so haben wir denn Adam und Eva, statt als reife Urmenschen, fähig, eine ganze Menschheit zu erzeugen, sogar als halbflüggen Backfisch und Penäler aufgefasst gesehen, die sich noch nicht recht klar sind über ihre verschiedene Bestimmung.

Mächtig entwickelte sich im vergangenen Jahrhundert der geschichtliche Sinn; eine neue Wissenschaft, die Culturgeschichte, entsteht im Zusammenhang mit dem Fortschritt der Naturwissenschaft und der Geschichtsforschung. Jedermann aber begann zu reisen, denn die Eisenbahnen ermöglichen Malern

und andern Leuten seither den Verkehr durch die ganze Welt. Die religiöse Kunst konnte von diesen Umständen nicht unberührt bleiben. Es erschien jedem geschichtskundigen Laien absurd, dass Jesus und seine Jünger noch ferner in Trachten einhergehen sollten, die sie nie getragen haben. Costümstudien, Landstudien werden gemacht; Photographieen von Jerusalem selbst und den heiligen Stätten werden aufgenommen und verwerthet und im selben Maasse, wie in der Leserwelt der sogenannte «historische» Roman beliebt wird, suchen nun auch die Künstler die Motive der Evangelien in ihrer localen und geschichtlichen Bestimmtheit darzustellen. Jetzt versetzt man uns wirklich in die eigenthümlichen Felsschluchten Palästinas; der Leichnam Jesu wird, als geschähe es in einem Roman von Ebers, durch eine hohe Thalschlucht getragen von Männern, die schönere Exemplare israelitischen Wuchses darstellen. Man sieht die Grabkammer, entsprechend dem, was wir aus egyptischen und palästinensischen Ausgrabungen gelernt haben. So stellt es uns Piglhein dar. Sein grosses Panorama von Golgatha war, wie Jedermann weiss, ein Rundblick auf das historische Jerusalem, durch Studien an Ort und Stelle und Geschichtsstudien möglichst der geschichtlichen Wahrheit entsprechend dargestellt. Eine neue, eigenartige, religiöse Stimmung aber waltet gerade in den Werken dieses Künstlers, denn wir lernten mit ihm das Leiden und Dulden jenes Religionsstifters auf Golgatha als eine geschichtliche Wirklichkeit verstehen; wir lernten die Grösse des historischen Ereignisses mit seinen tausendjährigen Folgen gewissermassen an Ort und Stelle verstehen und eine neue Weihe, die Weihe des historischen Bewusstseins ward erzielt. Hermann Kaulbach malte uns eine «Flucht nach Egypten», wo die Mutter Maria völlig den Typus der Egypterin, der Semitin, hat, wo Gewand und Haltung streng localisirt sind und orientalische Knaben, wie wir sie unter den Araberjungen auf unsern ethnologischen Ausstellungen sehen, dem heiligen Paare Brunnenlabung reichen. J. Keller auf seiner «Erweckung von Jaïri's Töchterlein» führt uns gleichfalls streng orientalische Physiognomieen vor, malt uns ein ethnologisch fest bestimmtes Mädchengesicht und einen Christus, der ganz zum Arzt und Rabbiner seiner Zeit geworden ist. Diese Richtung der ethnologischen und culturgeschichtlichen Auffassung haben auch Andere verfolgt, die etwa die Austreibung aus dem Tempel malen und sich mit egyptischen Studien, mit den Bauformen Palästinas befasst haben, um den Tempel von Jerusalem «echt» darzustellen, wie er wirklich ausgesehen haben könnte, woraus man gleichzeitig neue malerisch-architektonische Effecte entwickelt. Ja, es hat sich sogar eine orientalische Landschaftsmalerei gebildet, welche an Ort und Stelle Landschaftsstudien macht und diese dann mit einer Staffage aus den Evangelien, etwa einer Flucht nach Egypten, belebt. Am Meisten hat sich diese historische Richtung in Deutschland und Frankreich entwickelt. Jesus Christus ist hier meist ein denkender Rabbiner oder ein mit langen Haaren umwallter «Nabi» geworden, ein Prophet, wie es die Orientalen verstanden. Da die lange Haartracht auch Eigenthümlichkeit der «Nabis» war, so sehen wir Jesus öfters ganz zu einem solchen werden. Hier greift ein Künstler wie Munkascy in die Neugestaltung religiöser Typen mächtig ein; seine Kreuzigung, sein Christus im Tempel, sein Jesus vor Pilatus ist ganz in der ethnologischen Richtung gedacht. Während Andre aber ein semitisches Schönheitsideal dabei aufsuchen, sehen wir bei Munkascy mit Vorliebe die Physiognomieen des Ghettos und nur Jesus und die heiligen Frauen selbst werden in einem regelmässigeren Typus gegeben. Das ungarische Temperament in Munkascy

aber zeitigt in der dramatischen Auffassung der Vorgänge, sowie in der Darstellung des schmerzlichen Affectes Vieles, was an die Auffassungsweise van Dyk's in dieser Hinsicht erinnert. Mehr wie bei Andern ist der pantomimisch erhöhte Ausdruck der Leiden und Leidenschaften bei diesem Meister bezeichnend für seine religiösen Darstellungen.

Wir können das Bild der religiösen Malerei in den letzten Jahrzehnten gar nicht verstehen, ohne uns zu erinnern, dass das Jahrhundert vorwiegend ein kritisch forschendes war und dass die Maler nicht unberührt davon geblieben sind. All die verschiedenen Auffassungen des Christenthums, die verschiedenen Aufklärungen und Erklärungen der Lehre sowohl wie der Wunder Christi, die man versucht hat, spiegeln sich in den Auffassungen weltlicher Maler wie in denen der Frommgesinnten. Auch die Wahl der Gegenstände zeigt manches Neue. Diejenigen, welche sich die Wunder Jesu als magische, magnetisch-spiritistische Heilwirkungen vorstellen, weil sie in ihren Nebenstudien nicht unberührt geblieben sind von den spiritistischen, somnambulen und hypnotischen Theorieen, haben uns Jesus als Hypnotiseur und Heilmagnetiseur gemalt. In Frankreich und Deutschland begegnet man solchen Bildern. Gabriel Max hat eine ganze Reihe von religiösen Bildern gemalt, die mehr oder minder das Bewusstsein durchblicken lassen, die Auferweckung einer Todten durch Jesus sei die Folge magnetischer oder sonstiger Wirkungen des Handauflegens. Die grosse Innigkeit dieses ausgezeichneten Künstlers ist eine Innigkeit der Nervosität. Die Mutter Gottes ist unter der Hand dieses Künstlers mehr und mehr eine bleichsüchtige, somnambul angelegte Frau geworden, die einen nervösen Sohn auf die Welt gebracht hat. Denn das Haar des todtenerweckenden Jesus ist ganz dünnfaserig geworden, alle Wunderkräfte scheinen in die Handnerven dieses Mannes übergegangen zu sein; er erhält ganz das Gepräge unserer Hypnotiseure, die sich künstlich das Nervensystem schwächen durch die peripherischen Nervenaufregungen ihrer Heilmethoden. Der Ausdruck der Madonnenaugen wird räthselhafter; die Pupillen erweitern sich wie bei Kurzsichtigen, ein Geschlecht von wundersamen Hysterikern und Mondsüchtigen ist aus den heiligen Figuren geworden, die bei Michelangelo und Rubens noch strotzten von derber Gesundheit. Dieses kritische Jahrhundert nahm Wunder nicht mehr als Wunder; es wollte sie natürlich erklären und so ist die ganze Richtung der religiösen Malerei entstanden, die mehr oder minder jene vermeintlichen magischen Naturkräfte in Jesus vermuthet und die Gestalten der Religion als mit solchen belastet darstellt. Rein künstlerisch ist sicher ausserordentlich viel Interessantes dabei entstanden.

Aber auch eine sociale Strömung hat sich im Lauf dieses Jahrhunderts ausgebildet. In den Zeiten, da Veronese und Holbein schufen, da war das Christenthum auch ein Evangelium für die Reichen und Christus konnte fröhlich zechend inmitten reicher Venetianer erscheinen. Die socialen Kämpfe des neunzehnten Jahrhunderts, einseitige Deutungen von gewissen Sprüchen Jesu liessen den Glauben reifen, dieser Rabbi sei ein socialer Umstürzler gewesen. Eine grosse Richtung innerhalb der protestantischen Theologie betonte, dass das Christenthum ein Evangelium für die Armen sei und an diese Zeitströmung sehen wir einen Mann wie Uhde anknüpfen in seinen Darstellungen religiöser Stoffe. Seit sein «Abendmahl» berechtigtes grosses Aufsehen erregte, hat er alle bekannteren Motive der Jesuslegende in diesem Sinne dargestellt; Firle und Andre haben ihm nachgeeifert und im be-

wussten Gegensatz zur historischen Richtung brach man mit allen ethnologischen und culturhistorischen Beziehungen. Wie zur Zeit des Quattrocento steckt man die ganze Bevölkerung Palästinas in die Trachten unserer Zeit. Aber wenn man damals den religiösen Gestalten das Beste anzog, was die «Confection» hervorbrachte, wenn man auch der Madonna ein haltbares, gutgewebtes Kleid mit hübscher Goldstickerei verlieh, so treten in der socialen Christenthumsschule unserer Zeit die Apostel und das gläubige Volk grundsätzlich nur im zerschlissenen Rocke der modernen Fabrikarbeiter, des grenzenlos Armen, des Sachsengängers und Landarmen auf. Absichtlich geht man jedem schönen Gesichtszuge aus dem Wege; eher sucht man sich Verbrecherphysiognomieen und Mikrocephale aus, unter denen man Jesus auftreten lässt. Man hat dazu das volle Recht, denn auch der Spruch: «ich kam nicht einzuladen die Gerechten, sondern die Sünder zur Sinnesänderung» ist ein Hauptsatz der christlichen Religion, gleich dem «da bin ich mitten unter ihnen». Diese beiden Worte scheinen die sittlichen Beweggründe dieses malerischen Armenevangeliums. Wie zur Zeit Giotto's aber wird von Neuem das künstlerische Hauptgewicht auf die absichtslose Innigkeit, Unvorbereitetheit der Gebärde gelegt. v. Uhde selbst hat darin eine allgemein anerkannte und der Kunst im Allgemeinen wohlthätige Zartheit entwickelt, welche eine neue Vertiefung in die ethischen Werthe der Malerei bedeutete. Was Lionardo in seinem «Abendmahl» anstrebte, hat auch er wieder gesucht: die völlige unbefangene sich selbstüberlassene Gebärdung der Gestalten. Im Uebrigen aber ist es fraglich, ob der Rückgang auf frühere Zeiten in der Costümirung gleichzeitig ein wirkliches Armenevangelium war. Denn die Arbeiterschaft selbst, die hier ihr Abbild sah, erwartete am Wenigsten durch Christus ihr Heil; der absichtliche Anachronismus war vielleicht auch innerlich ein Anachronismus. Aber es ist interessant, dass in einer Zeit diese ganze Richtung auch in Frankreich, England und weiterhin sich verbreitete, wo es in Berlin eine Stöckerpartei gab und eine allgemeine Tendenz herrschte, die Armenfrage und die sociale Frage mit Hilfe des Christenthums zu lösen als eine Art socialer Botschaft. Früher war dieses Christenthum eine Blut-

A. Cabanel. Der Sündenfall
Original im kgl. Maximilianeum in München

erlöserschaft von Sünden der Menschheit durch das heilige Blut des Sühnopfers gewesen und die Malerei hatte das vorwiegend gespiegelt; dann war es die Lehre vom Menschensohn, vom erhöhten, menschlich vermenschlichten Menschenthum geworden. Dann kam die Extase. Und jetzt hiess es: Rufet die Armen, die Krüppel, die Blinden. Früher als diese Richtung hatte in unserem Jahrhundert in Deutschland, Niederlanden und Belgien, auch in Frankreich eine archaïsirende Auffassung anderer Art um sich gegriffen, deren hervorragendster Vertreter in Deutschland v. Gebhardt geworden ist. Die allgemeine Tendenz schlichter Vertiefung, in Gebärden und in der Auffassung der Vorgänge ist hier das rein künstlerisch Werthvolle, das aus einem Triebe nach religiöser Echtheit des Gefühls gewachsen ist. Unecht aber in den vorgeschrittenen Zeiten geschichtlichen Wahrheitsgefühls, das wir nicht unterschätzen sollen als ein hohes ethisches Werthgefühl der Menschheit und des fortschreitenden Religionsgefühles selbst, ist das Archaïsiren dieser Richtung in der Costümirung. Das Christenthum wird hier einseitig als Religion der Demuth betont. Man sieht es an allen Gebärdungen und Haltungen, dass hier nicht freie Bekenner einer schönen Humanität, die Jesus thatsächlich gelehrt hat, sondern einseitig demüthige Wesen das religiöse Empfinden versinnlichen sollen. Aber der Spruch: «wer sich selbst bescheiden hält, wird erhöhet werden» ist nur ein Spruch allgemeiner Menschenweisheit, an der Jesu Lehre so reich ist; die einseitige Betonung derartiger Worte sehen wir oft zu ganzen Richtungen im christlichen Sectenwesen werden, woraus sich auch eine malerische Sectirerei entwickelt. Im Zusammenhang damit steht, dass man in solchen Künstlerkreisen die legendarischen Gestalten in die Costüme des Mittelalters steckt, dass man Jesus und seine Umgebung nicht etwa in Trachten seiner Zeit, auch nicht unserer Zeit, sondern etwa in den Kleidern malt, die zu Cranach's und Holbein's

B. Piglhein. Grablegung Christi

Zeit Mode waren. Dies ist nun ein wirkliches Archaïsiren und mit ihm archaïsirt man auch in Formen, Drapierungen und Gebärden. Die Apostel, die bei Rubens oder Dürer so breitbrüstige Heroengestalten waren — man denke an die Dürer'schen Apostel in der Münchener Pinakothek mit ihren gewaltigen Denkerschädeln — sie werden wieder dürftige, engbrüstige Gestalten mit den linkischen Gebärden der geistigen Armuth. Ein leichter Zug von Pietismus zeigt sich und man denkt daran, dass es in Düsseldorf sowie am Niederrhein überhaupt in diesem Jahrhundert in der That auch einen speciellen protestantischen Pietismus gegeben hat, dem solche Schöpfungen innerlich verwandt scheinen. Dasselbe gilt auch von Niederlanden und Belgien, wo eine ähnlich archaïsirende Schule durch verschiedene Jahrzehnte unseres Jahrhunderts sich mit alterthümlicher Costümirung, Linienstrenge u. s. w. sozusagen auch als ein malerisch strengeres Christenthum documentirt. Bis zu einem Manne wie Lempoëls reicht diese Linie; er malt gelegentlich eigenthümlich dogmatische Wunderbilder, heilige Hände, die ein Kreuz umfassen, gen Himmel flehende Hände von Frommgläubigen, und der Schein einer neuen Frömmelei darin wäre vollkommen, wenn der Maler nicht verriethe, dass es ihm dabei weit mehr um das künstlerische Problem zu thun ist, möglichst viel Handstudien interessant durchzubilden, als etwa dogmatisch zu wirken.

In diesem Jahrhundert stellten sich aber auf katholischer Seite auch eine Reihe neuer Auffassungen ein, welche die Folgerung von einer Weiterentwicklung der katholischen Dogmatik sind. Seit Pius IX. kam in der Kirche der Herz-Jesudienst auf und der Dienst des heiligen Herzens Mariä. Seit dieser Zeit begegnen wir auch in der Malerei den Herz-Bildern. Religiöse Künstler wie Fürst, Deger malen Maria und Jesus mit einem flammenden Herzen auf der Brust, Zenker eine «Heilige Veronika», welche das Herz in der Hand trägt. Die «unbefleckte Empfängniss» Mariä ward in diesem selben Jahrhundert zum Dogma erhoben und im Zusammenhang damit sehen wir den Madonnentypus vielfach ganz zum Typus der reinen Jungfrau werden. So hat Bodenhausen eine reizvolle Madonna gemalt mit ihrem Jesusknaben, der man nicht ansieht, dass sie eben Mutter geworden ist. In den Zeiten der frühern grossen kirchlichen Malerei wäre es nie einem Maler eingefallen, die Madonna, die ihr Kind trägt, anders als mit der breiten Bildung der Hüften zu malen, welche das Zeichen der Mutterschaft ist. Neuerdings, im Zusammenhang mit der Theorie von der völligen Jungfraunschaft der Maria, hat man auch das Walten des heiligen Geistes so immateriell aufgefasst, dass weder in den Formen, noch im Ausdruck der Augen, weder in der Bildung des Busens noch sonstwie eine Erinnerung daran aufkommt, dass die Gemahlin des Joseph jemals zur Ehefrau geworden sein könne. Sondern eine Jungfrau im vollen Sinne des Wortes wird gemalt, welche die strengsten Anforderungen eines Mantegazza erfüllt. Welch ein Unterschied der Zeiten! Van Eyk und viele andere ältere Künstler konnten die Himmelskönigin noch malen im Zustand vor der Geburt ihres Kindes; den «englischen Gruss», die «Verkündigung» malte man mit Vorliebe mit den deutlichen Anzeichen der guten Hoffnung am Leibe der heiligen Mutter! Und wie vielen Frauen, die gleicher Hoffnung waren, ist gerade dieser gesunde, naive, künstlerische Realismus tröstliches Religionsvorbild geworden. Diese Andeutungen schwinden bei den meisten neueren Künstlern, besonders bei denen, die im katholischen Sinne schaffen. Ja, man ist umgekehrt so weit gegangen, dass man sich nicht nur damit begnügt, die Gottesmutter völlig als

J. M. H. Hofmann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Predigt am See

Hermann Kaulbach pinx.

Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl

Maria

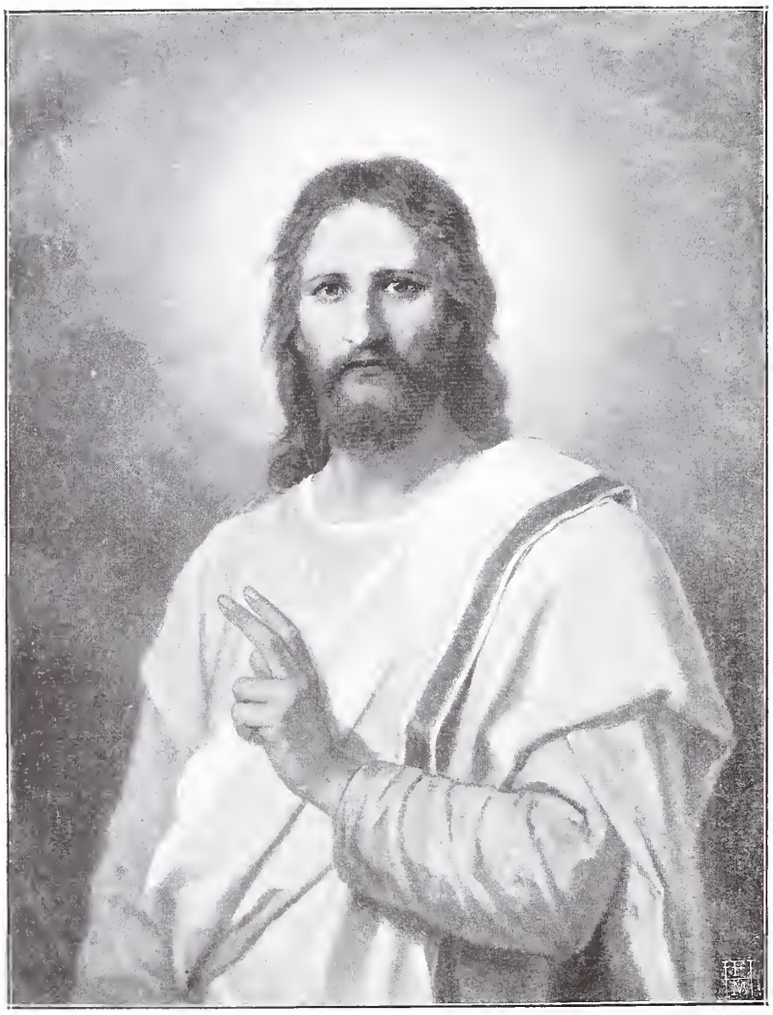
E. Küsthardt. Friede sei mit Euch

eine Diana mit allen Zeichen der Keuschheitsgöttin zu bilden, sondern sogar sie als ein noch unentwickeltes Mädchenkind und doch bereits im Besitze eines kräftigen Knabens darzustellen. Ein Beispiel davon ist Wunderwald's «Madonna». Hier ist die Jungfrau nicht einmal Jungfrau, sondern ein Mädchen zwischen dreizehn und vierzehn Jahren. Der Knabe aber ist recht kräftig entwickelt und stellt Ansprüche an seine junge Mutter, welche diese auf keine Weise zu stillen im Stande wäre. Es entspricht dies aber ganz dem kirchlichen Zuge und der Entwicklung des Katholizismus besonders, der Alles dogmatisch immaterialisirte in diesem Jahrhundert, immer spiritualistischer ward. Die Kunst kann einem solchen Streben nur bis zu einem gewissen Grad folgen; sie kann einen solchen Process der Vergeistigung nicht mitmachen. Wir sehen in der engeren kirchlichen Malerei des vergangenen Jahrhunderts vielfach ein Gegenstück zum Quattrocento. Was bei einem Perugino die vergeistigte Frommheitsgebärde ist, das ist heutzutage die Bleichsucht, die Nervenschwäche, ja, sagen wir es, der neurasthenische Zug, der gerade den meisten Gestalten religiöser Kunst anhaftet, die im Zusammenhang der offiziellen Religion geblieben sind.

Langsam haben sich auch die Stoffgebiete verändert, in denen man sich bewegt. Wer hätte früher einen Tod des heiligen Joseph gemalt, wo Jesus am Todtenbette seines eigenen Vaters sitzt? Die Evangelien wissen Nichts von einem solchen Vorgang; es ist häuslicher Ausbau der Christussage, den fromme Gemüther verübt. Nun, Walch hat es zum Beispiel gemalt. Auf protestantischer Seite entsprechen diesem Legendenausbau statt dessen die zahlreichen Reformations- und Lutherbilder, die

wir Männern wie Hübner, Lindenschmitt u. A. verdanken, die aber wohl mehr als Aeusserungen historischer Kunst überhaupt gelten möchten, denn als im engeren Sinne religiöse Kunst. Bemerkenswerth für unser Jahrhundert ist dagegen das Aufkommen eines bereits in den Evangelien vorhandenen uralten Motivs, das man in früheren Jahrhunderten fast gar nicht findet, jenes «Lasset die Kindlein zu mir kommen», Jesus von Kindern umgeben.

Wie ist das doch so seltsam! Wie sehr gibt es Anlass zum culturhistorischen Nachdenken! Alle die vorangegangenen Jahrhunderte haben kaum einen ernstlichen Versuch gemacht, den kinderversammelnden Jesus zu malen. Ab und zu einmal ein schüchterner Anlauf, dass vielleicht u. A. auch Kinder auftreten; thatsächlich gibt es unter den berühmten grossen Werken aller religiösen Kunst im Laufe von sechs bis acht Jahrhunderten keine einzige nennenswerthe Darstellung des Motivs. Wir aber erleben kaum eine Ausstellung, wo wir es nicht sehen. Seit den Zeiten der Nazarener ist es mehr und mehr aufgekommen und Jeder hat es nach seiner Weise benützt. Drei Evangelien legen besonderen Werth auf diese Episode im Leben Jesu — wie kommt es, dass jene vergangenen Zeiten so wenig Notiz davon nahmen?



Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl

J. M. H. Hofmann. Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben

Nun, es mussten doch wohl erst Rousseau's und Jean Paul's Schriften geschrieben werden mit ihrem Rückgang zur naiven Natur, es musste Schiller über das Naive und Sentimentale schreiben, es mussten Männer wie Pestalozzi und Fröbel auftreten und ein Jahrhundert der mächtig werdenden Erziehungsinteressen anbrechen, ehe der religiöse Zeitgeist in den Kindersprüchen Jesu das fand, was zur sinnigen künstlerischen Darstellung reizen konnte. Dies allmählige Hervortreten eines uralten, aber von der Kunst unbeachteten Motivs, seine Erhebung zum selbstständigen Centralgedanken eines Bildes, weil es ein Centralgedanke des Zeitbewusstseins ward, den man darin versinnlichen konnte, gehört zu den interessantesten Vorgängen der menschlichen Geistesgeschichte. Früher mochte es wohl gelegentlich als erzählendes Referat mit unterlaufen, wenn Einer ganze Legendencyklen zu illustriren hatte; aber wo mochte ein Tizian, ein Michelangelo daraus eine künst-

lerische Folgerung ziehen? Allenfalls rang sich die Plastik vielleicht einen Jesus ab, der ein Kind segnet, aber es blieb eben nur beim Segen. Die Hauptsache: «Werdet wie die Kindlein, denn solcher ist das Himmelreich» war den Zeitaltern fremd geblieben. Man sprach es nach, dachte sich das Seinige oder gar nichts dabei, und ging zu etwas Andrem über. Es mussten philosophische, pädagogische Zeitalter anbrechen, es mussten Jesus verwandte moderne Geister kommen, um den Zeitgenossen den tiefern Sinn solcher Worte in's Allgemeinbewusstsein zu bringen, dass auch die Malerei dieser vergeistigten Kinderliebe Sehnsucht nach Kindheit und Harmonie der Kindheit einen betonten Ausdruck zu verleihen vermochte. So spiegelt die religiöse Kunst im weitesten Sinne diejenigen wechselnden Religionen der Zeitalter wieder, die in keinem Dogma gefasst werden, sondern die inneren ethischen freien Bedürfnisse sind, die sich im Laufe der Entwickelungen ergeben. Das legendarisch geheiligte Motiv ist mehr oder minder ein Vorwand für solchen Drang der Zeitreligion; es taucht auf, verschwindet, macht einem neuen Platz, der besser der Zeitstimmung und ihren Gemüthsbedürfnissen entspricht. Es ist aber der Vortheil der religiösen Kunst, dass sie eben diese Gemüthsbedürfnisse wiederspiegeln kann und darf.

C. von Bodenhausen. Madonna mit dem Jesusknaben

Jene Neigungen und Richtungen, die wir zuletzt charakterisirten, sind durch lange Jahrzehnte hindurch, besonders da, wo das Bild dem praktischen Kirchenzwecke als Altarbild, Kirchenbild über-

haupt diente, mit einem besonderen Schönheitsstreben verbunden gewesen, das wir das akademische nennen wollen, um kurz etwas zu bezeichnen, was auf einer eigenthümlichen Verbindung der Ergebnisse des Schulstudiums an der Antike mit den Bestrebungen der Nazarener beruht. Wir springen vom Ende des Jahrhunderts zu seinem Anfang, um im Vergleiche Mittel des Verständnisses seiner Entwickelung zu gewinnen.

Denn nach dem Tode Mengs und nach der klassizirenden Zwischenzeit hatte eine grosse Kunstreaction begonnen, die von Neuem vor Allem an die religiöse Kunst anknüpfen und, dem theoretisirenden Geiste des Jahrhunderts gemäss, womöglich alle Kunst zur religiösen machen wollte. Cornelius, Overbeck, Führich, Veith, Steinle waren die Führer der Bewegung. Jedermann weiss, wie sie nach dem Verlust der grossen Malkunst, rein technisch, alle Malerei zur Zeichnerkunst zunächst zu machen suchten. Für die religiöse Kunst, für eine Erfrischung der Auffassung der alten religiösen Motive haben sie sicher so segensreich gewirkt, wie nur jemals Giotto in seiner Zeit. Die äusseren Mittel waren rückschrittlich. Das eigentliche Können, die Fähigkeit der plastischen Verwirklichung des Ausdruckes war verloren. Aber der Ernst der Phantasiearbeit, der genau das wiederholte, was Giotto und Dürer, Jeder in seiner Art thaten, die neue sinnige Auffassung der Situationen, mit welcher Cornelius alles conventionell Gewordene abstreifte und ganz von vorn damit begann, sich das ethisch Wesentliche schlicht und richtig vorzustellen auf seinen Cartons und Fresken, das bedeutete in der That eine Erneuerung des Besten in der religiösen Kunst. Man schaffte das Theater ab und nahm die Dinge wieder genau. Weder ein Uhde, noch ein Max Klinger mit seinen jüngsten Darstellungen der Kreuzigung und des Leichnams Christi, die zwischen Cornelius und Mantegazza eine moderne Verbindung schaffen, auch nicht eine Pietà Böcklin's mit ihrer stummen Ausdrucksfülle, auch Stuck und seine Kreuzigung wären in Deutschland nicht denkbar, wenn nicht Cornelius für die Neuvertiefung der ganzen psychologischen Gebärdung bahnbrechend vorangegangen wäre. Viel Pedantisches, mancherlei Klügelei hat er freilich in seine Auffassungen der Evangelien und der Legenden, der christlichen Mythik überhaupt hineingebracht und jene fromm naiven Künstler wie Overbeck und Führich wirken im Grunde heutzutage auf uns viel naiver, rührender, ja, oft phantasiereicher, als Cornelius selbst. Aber die «apokalyptischen Reiter» bezeichnen doch einen Höhepunkt der christlichen Mythendarstellung, durch Gewalt der Conception neben Rubens und Michelangelo namhaft. Und wenn Böcklin vor Kurzem auch seine «apokalyptischen Reiter» malte in der ihm eigenen Balladen- und Märchenstimmung, mit welcher sein Geist auch die Gestalten der christlichen Mythik auffasst, so wird man das grosse Verdienst, welches Cornelius in der mächtigen, grossartigen Auffassung des gleichen Stoffes hatte, als religiös-ethischer Künstler erst recht erkennen. Die Böcklin'schen Gestalten sind Märchengespenster; die Figuren des Cornelius ethische Gewalten.

Wenn wir nun das, was die nazarenische Zeichnerschule geleistet hat, etwa die Overbeck'schen Sakramente, in ihrer Art köstliche Erfindungen, die cornelianischen Campo-Santo-Cartons betrachten, so werden wir den inneren Reichthum von sinniger Auffassung der christlichen Legendenwelt doch gar sehr bewundern. Im Allgemeinen neigte man mehr wieder zu einer gewissen idyllischen Auffassung der Vorgänge. Auch wo starke Handlung und aufgeregte Situationen dargestellt werden, beweist

man eine gewisse Zurückhaltung, eine elegische Auffassung der Gebärden. Was die Schule in Italien durch das Studium Mantegna's und der Zeit vor Raphael errungen hat, ist bekannt. Dass von ihnen bis zu den heutigen englischen «Präraphaeliten» eine sichere Linie führt, ist augenscheinlich, wenngleich in England grosse Aesthetiker, wie Ruskin, von ganz anderen Gesichtspunkten aus in der englischen religiösen Kunst gewisse mächtige Anregungen gegeben haben. Aber es bedürfte einer besonderen Geschichte des englischen Geisteslebens, um die Enwickelung der religiösen Kunst in diesem Lande seit van Dyck's Uebersiedelung bis zu Reynold's und vollends bis zu dem jüngst verstorbenen Sir Frederic Leighton darzustellen. Die anglikanische Kirche, der Geist der Engländer kennt eine freiere, heiterere Religions-

L. von Flesch-Brunningen. Golgatha

stimmung wie der Continent. Raphaëlische Anregungen und die Pflege der eigenen Rasse als einer griechisch-germanischen Schönheitsrasse von Seiten der Gebildeten haben auch besondere Ideale religiöser Schönheit gezeitigt, die man nur im Lande selbst verstehen lernt. Diese Schönheit der heiligen Gestalten ist nicht akademisch, wie sie es in Deutschland an den Nachblüthen der Nazarenerschule wurde, sondern der treue Spiegel der englischen Rasse selbst. Sonniger, zarter ist die Auffassung

des Engländers von seinem Christenthum; eine gewisse Bigotterie im gesellschaftlichen Leben wird doch sehr selten zur Bigotterie der Empfindung. Selbst die Heilsarmee singt nicht die langgezogenen, schweren Weisen des deutsch-protestantischen Kirchenchores, sondern man kann sie im Lande sehr lustige Weisen singen hören. Bei solch allgemeiner Nationalempfindung ist auch ein sonnigerer Zug in der ganzen Auseinandersetzung der Künstlerwelt mit der christlichen Gestaltenwelt zu bemerken. Immerhin hat die deutsche Nazarenerwelt in diesem Jahrhundert gewisse Absenker auch nach England geschlagen, unbeschadet der selbstständigen Art, mit welcher die Engländer solche allgemeine Anregungen zu verarbeiten pflegen. Für Deutschland aber bedeutete das Nazarenerthum gleichfalls eine fröhlichere Auffassung der christlichen Motive, als sie vorher in den Zeiten der Extasen Mode gewesen war. Stillfröhlich möchten wir es nennen. Das Evangelium sollte auch malerisch eine «frohe Botschaft» sein. Jetzt wird das Stoffgebiet der christlichen Legende nach allen Richtungen aufgegraben, wie es früher nie der Fall gewesen war, selbst nicht einmal zu Giotto's Zeit, die doch noch am Reichsten an Motiven ist. Schnorr (nach ihm Dorée) unternahm es, die ganze Bibel zu illustriren, Overbeck und Führich zeichneten Anekdoten aus dem alten und neuen Testament, die man früher nie beachtet hatte. Jesus wird jetzt vor Allem der Gleichnisserzähler. Noch ist er nicht zum jüdischen Rabbi geworden. Er trägt vielmehr das Gepräge eines germanisirten Zimmermannssohns; ja, im Laufe des Jahrhunderts ist geradezu der niederdeutsche, hannover'sche, auch der fränkische Tischlermeister mit seinem blonden Bart und seiner Tischlerphysiognomie das Christusideal dieser Schule geworden. Zum Theil aber wurde Jesus der

E. Plockhorst. Lasset die Kindlein zu mir kommen

langhaarige, academiebesuchende, nazarenische Künstler selbst, der in einigen Exemplaren noch heute als ein «Christuskopf» im Künstlerverein erscheint, wie der Zimmermannssohn Jesus auch selbst vielfach dem besseren Handwerkerstand früherer Jahrzehnte entsprossen, wie er vor der Reichsgründung noch blondhaarig-redlich seine Stiefel machte, bis der Fabrikbetrieb allmählig dieses ganze Ideal vernichtete, an dessen Stelle nun der Uhde'sche degenerirte Fabrikarbeiter trat. Auch hier spiegelt die religiöse Kunst die innere wirthschaftliche und ethische Entwickelung eines Volkes, wie die religiösen Gestalten des Rubens aus dem Reichthume des flämischen Bürgerlebens erwachsen waren.

Indem die Nazarener aber das ganze Darstellungsgebiet der Bibel umfassten, mehr illustrativ erzählend als künstlerisch ausgestaltend und durchbildend, sehen wir, dass jetzt besonders die Gleichnisse Jesu mit ihren idyllischen, landschaftlichen Beziehungen einen heiterern Zug in die ganze Religionsmalerei bringen. Man hatte, aus verschiedenen Reminiscenzen, ein gewisses, allgemeines, ideales Costüm acceptirt, indem man nun das Christenthum vor Allem als eine «frohe» Botschaft schon dadurch einführte, dass alle liebenswürdigen Wunder, Gleichnisse, Reden Jesu, wie es seiner Zeit Raffael gethan hatte, von Neuem veranschaulicht wurden. Viel Neues kam dazu. Jetzt sehen wir von Neuem wie bei Schiavone den Säemann einherschreiten, aber die Auffassung ist unbefangener. Im selben Maasse wie Luther's Bibelübersetzung Gemeingut der Deutschen geworden war, zogen auch selbst die katholischen unter den Nazarenern einen fröhlicheren Kunstsegen daraus.

M. Fürst. Herz Mariae

Und diese allgemein sinnige, idyllische, stillvergnügte Freude an den biblischen Geschichten, mit der man ja auch so vielfach die für die Schule bestimmte «Biblische Geschichte» illustrirte von Seiten der Nazarener und ihrer Nachfahren, hat ihren Grund darin, dass vor Anbruch dieser rein geistigen Verjüngung der religiösen Kunst der grosse Theologe Herder die Deutschen gelehrt hatte, dass die Bibel vor Allem eine Sammlung uralter Poesie sei. Der Geist Herder's und seiner Zeit war es, der auch die Nazarener gelehrt hatte, die Poesie der Evangelien zu suchen und altes wie neues Testament im Sinne einer poetischen Auffassung zu betrachten. Bei Michelangelo und Rubens waren es Schönheitsideale der bildenden Kunst gewesen, welche die religiösen Stoffe in eine höhere Darstellungsgewalt rissen; seit Herder war ein neues Verhalten gegenüber der Bibelwelt gegeben: das poetische. Und als Bendemann und die Düsseldorfer nun auch wieder zu malen begannen, da colorirte man die trauernden Juden an den Wassern zu Babel bereits auch mit dem vollen Bewusstsein, dass man ein altes, jüdisches Nationalgedicht darstellte. Diese poetische Tradition, dieses poetische Verhalten zur Bibel

und zu den Evangelien beeinflusst in Düsseldorf, Dresden durch Jahrzehnte hindurch die religiöse Malerei. Die liebenswürdigsten, am meisten beliebten Bilder dieser Richtung, wie des Dresdner's Hofmann «Predigt am See», seine «Ehebrecherin» stehen zum Theil noch ganz in dieser poetischen Richtung, zum Theil verrathen sie einen historischen Zug im Drange einer gewissen geschichtlicheren Costümirung. Ganz stand Wilhelm von Kaulbach auf diesem poetisch-historischen Standpunkt in seinen Bibeldarstellungen.

Wir sind wieder zurückgelangt zum Bilde der Kunst am Schlusse des Jahrhunderts. Wir sehen den Beginn bis in's Ende ragen in einer ganzen Categorie von künstlerisch-religiösen Erscheinungen und sehen daneben die schärfsten Contraste. Das bloss poetische Erfassen einer halbgeglaubten Poesie zur blossen Illustration ward wieder aufgegeben; zum Theil praktische Interessen der Noth des Zeitalters suchen in der religiösen Malerei einen Stimmungsausdruck. Als vor einem Jahre die hervorragendsten Maler in Berlin eine gemeinsame Ausstellung ihres Christusideals veranstalteten, sah man ebenso viele Auffassungen als wir wissenschaftlich kritische und wirthschaftliche Richtungen in Bezug auf das Christenthum besitzen. Einer malte einen vornehmen Rabbi im Sammtgewand, der einem Acosta, Spinoza ähnelte, ein Anderer einen modernen, sozialdemokratischen Agitator, ein Dritter einen Hypnotiseur, ein Vierter eine Art von indischem Fakir. Ueberall blicken mehr oder minder augenblickliche Zeittheorieen durch, auch bei dem Russen Wereschtschagin.

Das Schönste aber haben oft zwischen all diesem, was sich sozusagen unter allgemeine historische Gesichtspunkte bringen lässt, Künstler geschaffen, die gar nicht im engeren Sinne religiös wirken wollten. Defregger stellte z. B. mit seiner Madonna ein reines Mutterideal hin, das im freiwilligen Verzicht auf alles Weitere gar sehr zu einer einfach schönen, innigen Religions- und Menschheitsstimmung dient, zumal der Jesusknabe hier ein ebenso gescheidtes wie ernstes Köpfchen zeigt. E. Zimmermann sind ähnliche glückliche Behandlungen religiöser Motive gelungen, in denen allerdings das Malerische vorwiegt. — Technisch und äusserlich finden wir in diesem Jahrhundert viel bewusste Nachahmerschaft nach den Meistern der grossen italienischen Epoche. Das römische Stipendium unserer Akademieen wirkt hierin nach. Die Einen lehnten sich an die Compositionsweise Tizian's mit seinen Säulenthronen und Hochgruppen an; Andre folgten der bühnenmässigen Gruppenvertheilung der Schule Raffael Sanzio's. Das Bild der Kunst in diesem letzten Jahrhundert ist bunter, widerspruchsvoller, weil der Geist der Zeiten überall ein neues Verhältniss zur Religion zeitigte und diese zu ganz anderen wissenschaftlichen, gesellschaftlichen, poetischen Vorwänden gebrauchte und zu brauchen fortfährt. —

Wir aber sagen uns am Ende dieser Betrachtung, die nur einen ganz allgemeinen Ueberblick geben wollte, dass die religiöse Kunst gerade in ihrer nachgewiesenen Abhängigkeit von den ethischen Trieben der allgemeinen Culturentwickelung sicher auch einem tiefen Bedürfniss der Menschheit entspricht, das sich von Innen heraus die Formen modelt, deren es zu seiner Erbauung bedarf.

Ernst Zimmermann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus und die Fischer

W. Wunderwald pinx.

Copyright 1896 by Franz Hanfstaengl

Flucht nach Egypten

DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.

MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

* *

E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1898. II. HALBBAND.

Literarischer Theil

	Seite
Gurlitt, Cornelius. Walter Crane	1
Meissner, Franz Hermann. Die Münchener Jahres-Ausstellungen von 1898	47
Rottenburg, Heinrich. Benjamin Vautier	29
— Das Kunsthandwerk auf den Münchener Ausstellungen 1898	89

Vollbilder

	Seite
Corinth, Louis. Versuchung	82
Crane, Walter. Mandelbäume, Monte pincio Rom	4
— Fries, das Skelett in Rüstung	5
— Amor vincit omnia	8
— Der Triumph des Frühlings	9
— Europa	12
— Der Wettlauf der Stunden und Ormuzd und Ahriman	13
— La belle dame sans merci	16
— Die Brücke des Lebens	17
— Englands Emblem	20
— In des Schicksals Buch	21
— Die Schwanenjungfrauen	24
— Die Wasserlilie	25
— In den Wolken	28
— Pegasus	29
v. Defregger, F. Kraftprobe	55
Echtler, Adolf. Maria	78
Gussow, Carl. Dorfparzen	86
Höcker, Paul. Der schüchterne Freier	78
v. Kanal, Gilbert. Niederländisches Gehöft	79
v. Kaulbach, F. A. Frau von Kaulbach	54
v. Lenbach, F. Erica und Marion Lenbach	50
— Bildniss	51
v. Löfftz, L. Orpheus und Euridike	58
Marr, Carl. Madonna	78
Nonnenbruch, M. Verklärung	62
Rau, Emil. Die Kaiserin kommt, juchhe	86
Rouband, Franz. Die Russen vor Kars	82
Schuster-Woldan, Rafael. Die Malerin	70
— Georg. Der getreue Eckart	71
Simm, Franz. Unschlüssig	94
Stuck, Franz. Pallas Athene	59
Strützel, Otto. Am Kanal	98
Thedy, Max. Adoratio crucis	94
Vautier, Benjamin. Aufforderung zum Tanz	32
— Besuch der Neuvermählten	33
— Unfreiwillige Beichte	36
— Die entzweiten Schachspieler	37
— Bauern vor Gericht	46
— Eine Verhaftung	47

Textbilder

	Seite
Becker, Carl. Abend an der Nordsee	71
Beggrow Hartmann, Olga. Idylle	74
Berény, Rudolf. Hans Thoma	80
Bertsch, Wilhelm. Interieur	95
v. Bochmann, Gregor. Nordwyker Muschelkarren	73
Böhme, Carl. Scirocco, Motiv von Capri	69
Böninger, Robert. Idyll	64
Bössenroth, Carl. Mondaufgang im Moos	50
Bürgel, Hugo. Flusslandschaft	82
Compton, Edward T. Neuschnee im Höllenthal	49
Crane, Walter. Studien und Skizzen	1—28
Curry, Robert J. Gerettet	77

Seite

Dülfer, Martin. Interieur 91
Eberlein, Gustav. Gothe bei Betrachtung von Schiller's Schädel 84
Esser, Theodor. Lustige Nacht 52
Fahrenkrog, Ludwig. Träumerei 85
Falkenberg, Richard. Ophelia 67
Fink, August. Winterlandschaft an der Isar bei Freising 53
Fischer, Theodor. Interieur 93
Georgi, Walter. Wirthsgarten 82
Graessel, Franz. Enten 62
Grocholski, Stanislaus. Verlangen 66
Gysis, Nicolaus. Studienkopf 60
Hartmann, Richard. Schülerszene (Goethe's Faust) 72
Helbig und Haiger. Interieur 97
Hey, Paul. Vorfrühling 83
Huber, Josef. Luzifer 86
Hynais, Adalbert Studie 47, 58
Kiesel, Conrad. Damenbildniss 56
Koester, Alexander. Märzabend 86
Kubierschky, Erich. Abendlandschaft 68
Landsinger, Siegmund. Quellnymphe 75
Laupheimer, Anton. In Ferien 57
Liebermann, Max. Sonntag Nachmittag in Laren 79

Seite

Männchen, Adolf. Auf der Landstrasse . . . 87
Malczewsky, Jacek. Irrkreis 81
Messerschmidt, Pius Ferd. Heimfahrt . . . 76
Moest, Hermann. Das Loos des Schönen . . . 61
Montemezzo, Anton. Leckerbissen 62
Munk, Eugenie. Pierrot 54
Otto, Ernst. Elche 83
Peck, Orrin. Kohlkrautgarten 59
Petersen, Hans. Hochsee 48
Propheter, Otto. Bildniss des Professors Ferd. Keller 70
Rabending, Fritz. Aus Tirol 74
Recknagel, Otto. Gestörte Liebeserklärung . . 78
Ring, Max. Am Gemüsestand 55
Ritter, Caspar. Blumen 51
Schmutzler, Leopold. Ein Spaziergang . . . 63
Schott, Walter. Kugelspielerin 88
Schwill, William. Bildniss 80
Tallmaier, Ernst. Lektüre 60
Urban, Hermann. Jugend 51
Vautier, Benjamin. Studien und Skizzen . 29—46
Wagner, Alexander. Heimkehr 65
Ziegler, Carl. Bildniss 85

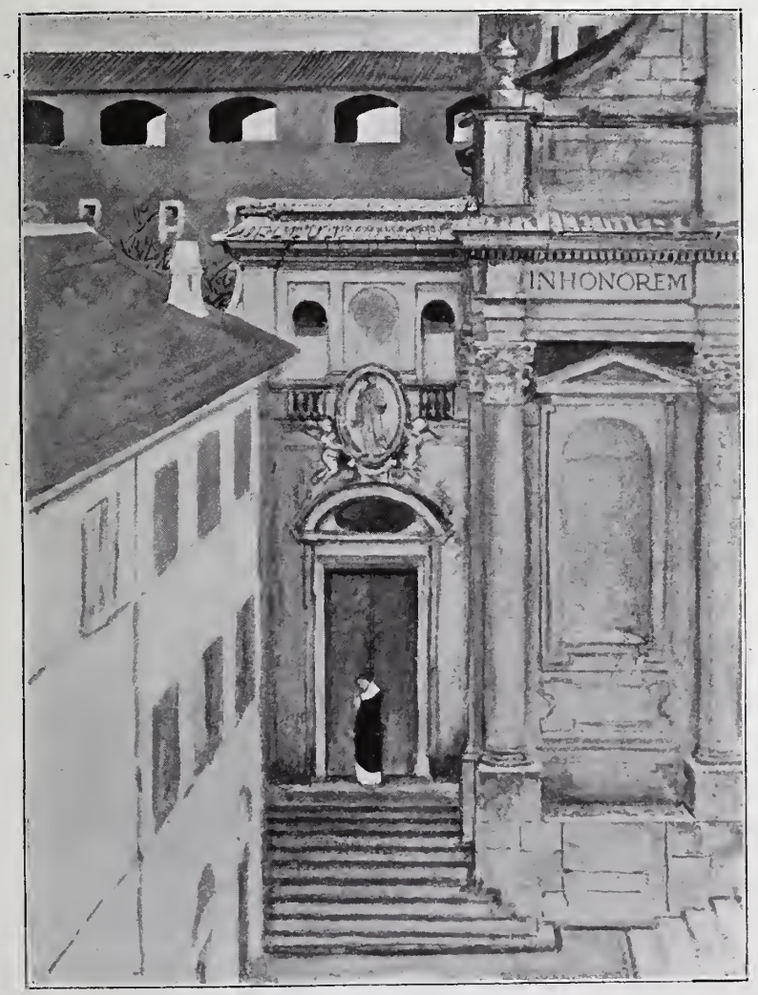
WALTER CRANE

VON

CORNELIUS GURLITT

Es ist sieben oder acht Jahre her, als zwei Herren mit untadelhaften Handschuhen und blitzenden Cylinderhüten mich besuchten, um mich, wie sie brieflich bereits angekündigt hatten, um einen Rath zu fragen. Ich war gespannt, was die beiden Vertreter einer grossen Berliner Dekorateur-Firma eigentlich von mir wollten.

Sie hätten gehört, sagten sie, ich sei ein Mann, der Geschmack für das «Aparte» habe. Sie hätten die Absicht, in der Möbelbranche einmal so etwas zu machen, etwas, was Berlin noch nicht gesehen habe: Ob ich ihnen nicht eine Art Böcklin in Möbeln nennen könne, der ihnen etwas zeichne oder baue, was Aufsehen macht, so — 'was man in Berlin eine «ausgetragene Sache» oder kurzweg «eine Sache» nennt.



Walter Crane. St. Nicolo Tolentino, Rom

Ich wusste mir nicht gleich zu helfen. Barock? Damit waren die Herren schon fertig. Noch barocker, wie sie schon waren, konnte kein Mensch mehr werden. Rococo? Alles, was einst im 17. oder 18. Jahrhundert in Frankreich oder Deutschland geschaffen worden, war auch schon in den letzten Jahren in Berlin dagewesen. Damit war man auch fertig.

Endlich kam mir die gewünschte Idee: Schreiben Sie an Walter Crane in London, er solle Ihnen ein Zimmer zeichnen, die Thürbekleidungen, die Möbel, die Tapeten, die Stoffe, die bunten Fenster. Da bekommen Sie sicher etwas, was in Berlin und auch in London noch nicht gesehen worden ist, da haben Sie ihren kunstgewerblichen Böcklin.

Die Herren notirten sich die Adresse und gingen zufrieden ihres Weges.

Walter Crane. Studie

Nach einiger Zeit kamen sie mit Crane's Zeichnungen wieder:

«Unmöglich! Das kann bei uns jeder Zeichner mit 120 Mark monatlichem Gehalt. Das ist nichts für Berlin — sagen Sie selbst: Damit werden wir keinen Effekt machen!»

Ich erlaubte mir den Einwurf: «Versuchen sie es doch! Vielleicht weist Sie Crane den rechten Weg; man ist eben einfacher in England wie bei uns und wir werden es wohl mit der Zeit auch werden. Lesen Sie Dohme's eben erschienenes Büchlein über das englische Haus. Da ist schon Witterung kommender Zeit. Klänge es nicht ganz hübsch, wenn Ihre Firma das Stichwort ausgäbe: Umkehr aus dem Formenüberfluss zur Schlichtheit! Das wäre doch auch etwas Apartes!»

Man versprach die Sache in Erwägung zu ziehen. Aber ich hätte sicher von dem Crane-Zimmer gehört, wenn es zu Stande gekommen wäre. Der von den Herren gepflogenen Erwägung letzter Schluss war sichtlich, dass Crane für das Berlin von damals nicht reif war!

Und doch waren seine Werke schon in tausend Händen. Ich kann es einem so feinen deutschen Künstler, wie V. Paul Mohn, nicht verdenken, wenn er in der Lebensbeschreibung, die er seinem Lehrer Ludwig Richter widmet, ein paar bittere Bemerkungen darüber einflicht, dass das englische Illustrationswesen in unseren Kinderbüchern einen so übermässig starken Einfluss habe. Aber nicht Crane's Bilderbücher sind es, die am besten bei uns «gingen», wie der Buchhändler sagt. Es sind ihrer zwar viele bei uns abgesetzt worden, aber fast mehr an Erwachsene als an Kinder. Sie waren uns, die an Richter Gewöhnten, fremdartig, zu phantastisch.

Walter Crane. Studie

Es bedurfte erst der vermittelnden Zwischenglieder, um Crane bei uns beliebter zu machen: Ein solches bot Kate Greenaway in ihren berühmten Darstellungen von Kindern und ländlichen Vorgängen. Ihre Bücher brachten im Gegensatz zu der damals üblichen deutschen ein neues Motiv: lebhafte Farbe ohne Buntheit, einfachere Flächentöne bei kräftigem Umriss, während unser Farbendruck sich alsbald in die Thorheit eingelassen hatte, Oelbilder nachahmen zu wollen. Kate Greenaway war in der äussern

Ausstattung ihrer Bilderbücher sichtlich Crane's Nachfolgerin, hatte dessen Eigenart gemischt mit der des glänzenden Humoristen Randolph Caldecott und dabei sich auf ein Gebiet geworfen, dass Allen leicht verständlich ist, auf die Darstellung des Kindes. Sie ist als Malerin ein ächtes Weib geblieben, schuf weiblich, anmuthig, mit dem Herzen, mit spielender Kinderliebe, — verzeichnete sich vielleicht gelegentlich, wurde dadurch aber nur um so liebenswürdiger. Sie kleidete ihre Gestalten in das für Englands Kunst klassische Kostüm der Biedermaierzeit, in dem Reynolds, Gainsborough und Lawrence ihre Kinderbilder malten und erreichte, dass bei uns dieses Kostüm lange Zeit nach ihr benannt wurde. Es liegt mir fern, auf sie und ihr Werk zu schelten: Es ist fein und vornehm, wohl

Walter Crane. Villa Pamphili Doria, Rom

weniger «naiv» als man einst glaubte, ein Wenig von jener Süssigkeit und Selbstverkindlichung, in die man so gern im Verkehr mit den Kleinen fällt, aber doch voll ächten Menschenthums; denn solches ist ja nicht eitel Stärke und Selbstherrlichkeit.

Kate Greenaway's Schaffen war das erste, was Deutschland in seinen der Kunst ferner stehenden Kreisen nach langer Unterbrechung von englischem Schaffen kennen lernten. Man lese beispielsweise in Meyer's Konversations-Lexikon III. Auflage von 1878 nach, was da ein doch immerhin sich kundig Dünkender über die Vorgänge in den Werkstätten jenseits des Kanales zu sagen wüsste. Rossetti ist als Dichter genannt und dem Aufsatz über ihn beigefügt: «Zugleich ist er als Maler (Anhänger

der sog. präraffaelitischen Richtung) und Zeichner (trefflicher Illustrator) bekannt». Ueber die Malerei überhaupt lehrt das Buch, England habe seit Reynolds keine ähnliche Kraft mehr besessen und auch in der Landschaft seien Turner und seine Vorgänger nicht mehr überboten worden: Immerhin seien aber einige mit Namen aufgeführte Maler rühmenswerth: Die Auswahl ist sichtlich ohne jede Sachkenntniss gemacht, die eigentlichen Führer sind alle übersehen, ausser Millais und nur die Akademiker sind genannt. Man darf der Leitung von Meyer's Konversations-Lexikon keinen Vorwurf hieraus machen. Nicht besser steht es z. B. in Lübke's Kunstgeschichte um die Kenntnisse englischen Wesens! Es war damals thatsächlich aus der deutschen Litteratur unmöglich, sich auch nur ein annäherndes Bild von dem zu machen, was in London und gar was in den anderen Kunststädten des Landes die Köpfe der Maler bewegte. — So 1877, als Crane's Bilderbücher anfingen, in Deutschland die Aufmerksamkeit der Künstler zu erwecken.

Walter Crane. S. Francesco Romane vom Palast der Caesaren, Rom

Es ist ja eine der merkwürdigen Erscheinungen im «Zeitalter des Verkehres», dass die Abschliessung der Nationen von einander immer stärker wird. Wie es für den Frieden nicht gut ist, wenn zwei eng verwandte Familien unter einem Dache wohnen, so scheinen die Völker den engeren Verband durch Eisenbahn und Telegraph unter einander nicht zu vertragen. Gerade das Alltägliche, das Hausbrod, was man isst, will man für sich haben, kennen die Nachbarn daher am Wenigsten. So ist's hüben wie drüben: Crane selbst gab im vorigen Jahr ein Buch heraus «Of the decorative Illustration of Books, old and new», welches zwar keine Ansprüche auf grosse Kunstgelehrsamkeit macht, aber doch sicher das gibt, was der vielgewandte Verfasser kennt und liebt. Da ist den alten Deutschen volle Ehre erwiesen: Vor Dürer und Holbein, aber auch vor den ihnen Vorausgehenden und Folgenden neigt er sich in Bewunderung. Er hat sie sichtlich fleissig angesehen. Aber von Ludwig Richter weiss er nichts. Der Name des Mannes, den wir bei Aufzählung der

Walter Crane. Skizze des Strandes des stillen Ozeans bei Santa Barbara, Süd-Californien

Walter Crane pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mandelbäume, Monte pincio Rom

Walter Crane pinx.

Phot F. Hanfstaengl, München

Fries: Das Skelett in Rüstung

Walter Crane. Weingarten Carrara

Illustratoren wohl zunächst nennen würden, fehlt in dem Buch eines Mannes, der selbst, wie Richter, Grimm's Märchen und dazu noch nach der Uebersetzung seiner Schwester 1882 illustrirte, also eines Mädchens, das doch sicher mit deutscher Sprache und wohl auch deutschem Wesen vertraut war. Und doch sagt Crane, ihm scheine, als walte in Deutschland die alte kernhafte Ueberlieferung im Holzschnitt und illustrativer Zeichnung ungebrochener, wie anderwärts; und doch rühmt er die Kraft und Eigenart der deutschen Künstler: Er kennt Menzel, Rethel, Schwind. Er lobt selbst Oskar Pletsch, Richter's Nachempfinder, dessen Bilderbücher auch in England einst sehr beliebt und gewiss nicht ohne Einfluss auf Kate Greenaway waren; er kennt Otto Hupp's kräftig stilistische Handschrift, er hat Arbeiten von Sattler und Stuck gesehen, auf wirkungsvollen Zeichnungen den Namen Seitz gefunden, er hat sich mit den Künstlern der «Jugend» beschäftigt, deren manchen er nachrühmt, dass sie mit Geschick dekorative Wirkung erstreben, während er bei anderen findet, dass diese überwuchert sei von groteskem Empfinden und kränkelnder Uebertreibung; aber er fühlt den Ueberfluss von reichem Leben, Witz und launischem Geist heraus, wie solche in Süddeutschland heimisch wohnen. Das ist aber auch so ziemlich

Alles, was er von deutscher Kunst sagt: Auch Schnorr von Carolsfeld's Bibelwerk, dem wir einst Weltruf nachrühmten, kennt er wohl nicht, da er es sonst schwerlich übergangen hätte.

Crane war wiederholt in Italien, sicher auch in Frankreich. Die Welt aber, in der er lebt, ist die rein englische, die Kämpfe, die er kämpft, beziehen sich auf die dortigen Vorgänge: Er ist vom Geist des Präraffaelitenthums völlig umfangen, er ist ein Stück der Schule, welche diesen hervorbrachte.

Man thut Unrecht, die Menschen wie Kaufmannswaaren Stück für Stück abzuwägen und nach ihrem Pfundgehalt zu bewerthen. Es fragt sich daher auch hier nicht, wer in dieser Schule der Grösste sei. Hier beschäftigt uns die Frage, wie Crane selbst die Dinge betrachtet, zunächst Crane der Illustrator. Er unterscheidet ja selbst scharf zwischen diesem, dem er die Aufgabe zuweist, das Buch zu schmücken und dem Künstler, den er einen Anfertiger von Bildern für Bücher nennt, wie z. B. Chodowiecki ein solcher sei. Er sucht seine Aufgabe mit einer bisher nicht erkannten Schärfe zu umfassen: Ihm hat die Zeichnung für das Buch zwei gleichwerthige Zwecke: Sie soll den Text bildlich vergegenwärtigen und sie soll ihn zugleich ornamental schmücken. Und auf das letztere legt er das Hauptgewicht. Der Illustrator soll eine schöne, völlig harmonisch ausgestattete Buchseite schaffen, seine Zeichnung mit dem Drucksatz in Einklang bringen und nicht ein Bild für sich schaffen wollen, das ohne den Satz besser wirkte, das ein selbständiges Kunstwerk ist oder zu sein erstrebt. Und da ist neben den alten Meistern Deutschlands und Italiens ihm sein Landsmann William Blake der Erwecker der Illustrationskunst: Jener phantastische Dichter, der seine Bücher selbst schrieb, zeichnete und druckte und zwar all dies alsbald mit Hilfe einer Platte, so dass die volle Einheit der Form und des Inhalts gewahrt ist, Zeichnung und Handschrift in voller Uebereinstimmung, in gleich starker Individualität hervortreten. Dieser Blake war ja freilich das, was man einen verrückten Kerl nennt in ausgeprägtestem Maasse. Er hatte Traumphantasien, die dicht an ächte Hallucination reichten. Aber in ihm steckte eine gewaltige Kraft freien Denkens. Es ist ja eine der Eigenthümlichkeiten der Kunst, dass man mit ganz normalem Denken in ihr nicht sehr weit vorwärts kommt und dass in ihr gelegentlich Leute auftreten müssen, die auf den ersten Blick dem «Besonnenen» das Gegentheil seiner wohlgepflegten Tugend zu haben scheinen.

Dazu kam für Crane, wie er selbst in seinem Buch erzählt, noch ein weiterer Anstoss zum Abfall von der älteren, auf Irrwege gerathenen Illustrationskunst. Als seinen Lehrer rühmt er William James Linton, von dem er als Lehrling durch drei Jahre hindurch weniger den Holzschnitt als die Kunst lernte, auf den Stock zu zeichnen; er rühmt an ihm den unterrichteten Mann ebenso, wie den erfahrenen Künstler. Er ist der Herausgeber des 1889 erschienenen Werkes «The Masters of Wood Engraving», in welchem er sich als solcher in umfassender Weise zu erkennen gibt.

Walter Crane. Flora

Linton gehört als Holzschneider der Schule an, die auf Bewick zurückgeht, den Illustrator naturwissenschaftlicher Bücher, einen für die Geschichte der englischen Thiermalerei sehr beachtenswerthen Mann. Die Technik des Holzschnittes hatte durch die Künstler dieser Schule eine ausserordentliche Förderung erfahren. Der Schnitt war weich, tonreich, in den Uebergängen flüssig geworden. Vielleicht ist kein Name in England bekannter für diese Art der Stichkunst, wie jener des Birket Foster, der ein Landschafter von feiner Hand war. Ich habe vor mir eine englische Besprechung seiner Werke vom Jahre 1870, in welcher die «Eleganz seiner Komposition» das «realpoetische Gefühl», die «delikate und graziöse Manier», die Kunst gerühmt wird, dass seine Bilder der «scenic art,» also der Kunst des Theaters, gleichen. Aber so schlimm, wie dieser Kritiker des Art Journal ihn in seinem täppischen Lob macht, ist er wahrlich nicht. Es steckt etwas Sentimentales in ihr, wie in den meisten englischen Landschaftern jener Zeit, sie sind etwas «geduftet» wie man heute in den Werkstätten sagt, aber er bringt Holzschnitte zu Stande, die wohl verdienen, eingerahmt das Wohnzimmer des Kunstfreundes zu schmücken und er bereitet den Aufschwung des mit verbesserten Werkzeugen arbeitenden Feinschnittes vor, der dann in Amerika seine Vollendung erhielt.

Aber gerade das, was diese Schule erstrebte, nämlich die Erhebung des Holzschnittes zum Werth der selbständigen bildmässigen oder doch dem Kupferstich angemessenen Leistung, das war es, was Crane nicht wollte: Er erzählt selbst, wie ihm ein Offizier der britischen Seemacht ein paar japanische Bücher von der Reise mitgebracht habe und wie ihn diese gefangen genommen hätten: Die Kraft der Umrisslinie, die einfachen Farben und das kräftige Schwarz, vor Allem aber die Uebereinstimmung von Bild und Text an diesen Büchern wies ihm den Weg.

Bin ich recht unterrichtet, so liess Crane eine seiner ersten Arbeiten 1863 erscheinen, nämlich die Illustrationen zu John R. Wise's Buch: The New Forest (London, Smith, Elder & Cp.) in demselben Jahr, in dem Foster's berühmt gewordene Pictures of English Landscape (London, Routledge, Warne & Routledge) erschienen. Ich habe leider das Wise'sche Buch in Deutschland nicht auftreiben können. Aber wahrscheinlich gibt es einen guten Anhalt dafür, wie Crane's Kunst vor der Kenntniss Japans aussah.

Crane ist in Liverpool 1845 geboren. Schon sein Vater war Maler, namentlich beliebt als Portraitist von Frauen und Kindern. Ich erinnere mich nicht, in öffentlichen Sammlungen Englands Werke seiner Hand gesehen zu haben. Doch nahm er im Kunstleben von Liverpool eine gewisse Stellung ein, ehe er aus Gesundheitsrücksichten 1857 nach London zog, wo er schon 1859 starb; Liverpool ist keine Heimstätte der Kunst, oder war es damals wenigstens noch nicht. Alte Denkmäler fehlen dort fast ganz. Erst im 18. Jahrhundert ist die Stadt zur Bedeutung gekommen. Es war nicht viel an Schönem dort öffentlich zu sehen. Auch noch heute weckt dem Kontinentalen das Stadtbild öfter Kopfschütteln als Bewunderung. Die Stadthalle in schwerem klassischen Stil von 1795, nicht weit davon eine jener Nelsonsäulen nach Vorbild der römischen Titussäule, an denen England reich ist. Als Crane Liverpool verliess, baute man eben S. George's Hall, einen Riesensaal von nicht minder schwerfälligem Klassizismus, mit 15 Meter hohen Säulen. Nur für die Kirchen wagte sich die nationale Gothik, auch hier noch in schematischen Formen, hervor. Jetzt ist freilich Vieles dort anders geworden.

Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengel. München

Amor vincit omnia

Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Triumph des Frühlings

In London war 1857 der erste Ansturm der Reformer des Kunstlebens zurückgeschlagen. Ich schilderte die damals herrschenden Verhältnisse bereits in meinem Aufsatz über Edward Burne Jones (Jahrgang VI dieser Zeitschrift, Seite 31). Was dort in der Akademie, in öffentlichen Ausstellungen zu sehen war, zeigte wenig Einfluss der präraffaelitischen Bewegung. Die alte Kunst hielt das Scepter in fester Hand, und sie war durch die Wucht ihrer Erfolge dazu völlig berechtigt.

Zweierlei Dinge wirkten auf Crane während seiner Lehrzeit bei Linton (1859—1862) ein: Die Aesthetik John Ruskins in ihrer sprungweisen, pathetischen Denkweise, in ihrem stürmischen

Walter Crane. Studie zu dem Bilde: Sonnenaufgang

Anruf der Wahrheit; und die Zeichnung der Künstler, nach welchen er bei seinem Lehrherrn in Holz zu schneiden hatte. Es waren grosse Namen darunter: Frederic Walker zuerst, der, wie Tom Taylor, der Herausgeber der Zeitschrift «Once a Week», erzählt, im November 1859 als ein schüchterner, furchtsamer, linkischer Bittsteller um Beschäftigung als Zeichner auf Holz bei ihm erschien, der selbst bei dem tüchtigen Holzschneider Whymper seine Lehre durchgemacht hatte und nun von Schritt zu Schritt seinen Weg vorwärts machte zu einem Maler ersten Ranges, bis ihn nur allzufrüh (1875) der Tod erreichte. In seinen Illustrationen, wie namentlich in seinen Bildern ist Walker ein grosser Stilist. Seine Art, die englische Menschengestalt zu idealisiren, hat zweifellos auf die ganze Nation,

so auch auf Crane, ihren Einfluss behalten. Ein wahrhaft bedeutender Mensch, voll tiefer Stimmung, voll grosser Linie, voll Reichthum und Schlichtheit des Tones; kein Stürmer, kein Dränger, einer der aus sich selbst reif und abgeklärt wird. Ich glaube, dass die Stunde noch kommt, in der man Walker's Namen höher stellen wird, als es die Jüngsten thun.

War Walker ein Genosse auf dem gleichen Wege, so hat E. J. Poynter Crane rasch im öffentlichen Leben überflügelt: Er sagt von dessen Zeichnungen, sie seien in den archäologischen Einzelheiten und in der Sicherheit der Linie die bemerkenswerthesten gewesen in der Sammlung für die Dalziel'sche Bibelgalerie, welche 1865—1870 als das Werk der jungen englischen Künstlerschaft erschien. Poynter ist gewiss einer von den Künstlern, der einen sehr wesentlichen Antheil an der Ausgestaltung der modernen englischen Kunst hat: Auf sein Haupt häuften sich ja auch in jüngster Zeit deren Ehren. Er kam damals, als Crane nach seinen Zeichnungen schnitt, eben aus Paris, aus Gleyre's Atelier zurück, wo er mit dem grossen Zeichner Dumaurier und mit Whistler gemeinsam gearbeitet hatte. Er ist zu erwähnen als einer der Theoretiker der Kunst, als Nachfolger Redgraves in der Leitung des Southkensington-Schule, als Schöpfer des sehr bemerkenswerthen Schmuckes in gemaltem Thon im Speisezimmer des Southkensington-Museums, als einer der glänzendsten Meister für Innendekoration: Also ein Stilist, und zwar ein solcher von architektonischem Können und kühler Berechnung. Er stellt innerhalb der jungen Schule das akademische Gewissen dar! Er hatte in Paris die nackte Figur malen gelernt und wies die in diesem Fall so leicht durch Schämigkeit beschränkten englischen Künstler auf ein Gebiet, dem die älteren Präraffaeliten gern aus dem Weg gingen. Fast Alle haben an ihm gelernt: Aber Poynter ist keine sinnliche Natur, er ist ein unterrichteter Künstler, der weiss, dass mit dem Nackten eine Malerschule steht und fällt, und er ist früh berufen worden, die englischen Kunstschulen zu leiten. Er brachte ihnen die fleissige Benutzung des Aktsaales. Mein verehrter Lehrer, der Aesthetiker Fr. Vischer, war der Ansicht, man solle in der Kunst das Nackte, die Sinnlichkeit, dulden, ja es sei künstlerisch nothwendig, solange, wie er sich ausdrückte, es nicht auf Erregung des Nerves ausgehe. Ich wüsste kaum einen Künstler, der nach Vischer vom Vorwurfe verwerflicher Sinnlichkeit freier zu sprechen wäre. Seine nackten Frauen sind schön und in Nacktheit keusch bis zur Geschlechtslosigkeit: Crane folgt ihm oft in dieser entsinnten Schönheitsliebe.

Walter Crane. Studien für das Bild: Des Jahres Ende

Werthvoller für Crane war Rossettis und der Präraffaeliten Mitwirkung am Illustrationswesen, wie sie an Tennyson's Gedichte in der Moxon'schen Auflage von 1857 sich äussert. Hier trat Crane eine Kunst entgegen, die an sich selbst dekorativ wirkt, wie jene der Buchmaler des Mittelalters, hier

Walter Crane. Studien für das Bild: Des Jahres Ende

freut ihn seines Meisters Linton Stich besonders, weil dieser die Zeichnung selbst wiedergiebt, die Flüchtigkeiten und Zufälligkeiten, ohne jene Korrektheit der Maschine, die den Geist ertödtet.

Aber auch für Crane, wie für so viele in England, waren Burne Jones und William Morris erst die Bringer der neuen Kunst. Es ist für den Berichterstatter schwer, die Sachlage klar zu werden, wenn er bei Nennung solcher Namen nicht erwarten darf, im Kopf der Leser ein fertiges Bild des Schaffens und Wirkens des Besprochenen vorzufinden; hinsichtlich Burne Jones darf ich wohl nochmals auf meinen Aufsatz hinweisen, hinsichtlich Morris muss ich aber hier ein paar Angaben machen.

Morris ist der praktische Verwirklicher der dekorativen Absichten der Schule. In Kelmscott House vereinte er allerhand Werkstätten, für sich, als Privatmann anregend thätig, wie es einst für den Staat die Fürsten gewesen waren. Gobelins weben, bunte Fenster malen, Bücher drucken — all das betrieb er mit den feinen Organen des Künstlers und dem weiten Blick eines tüchtigen Geschäftsmannes. Ein unwiderstehlicher Schaffensdrang trieb ihn vorwärts, um die romantisch erregte Phantasie zu künstlerischen und kunstgewerblichen Anstrengungen umzumünzen. Er lebte und webte in einer mittelalterlichen Welt, als Dichter, als Zeichner in seinen Einrichtungen. Und dabei war er voll moderner Gedanken, Sozialist aus Mitleid zu seinen darbenden Mitmenschen, ein Volksredner, der mit der Polizei öfter in Berührung kam und dabei ein vornehmer Mann, dessen ganzes Schaffen auf die höchste, die künstlerische Verfeinerung des Luxus ausging. Gemeinsam mit Burne Jones und dem

Architekten Philipp Webb pflegte er den Geist des Präraffaelitismus, den des weltabgewandten Lebens in der Tiefe des Gedanken — er der Mann, der in Merton Abbey eine Fabrik ohne rauchenden Schornstein schuf, dessen Ehrgeiz es war, dass diese auf die Neuerungen des Betriebs, auf Dampfkraft und Elektrizität verzichte, um dem Werth der Handarbeit eine sachliche Huldigung darzubringen.

Walter Crane. Studie. Valle dei Molini, Amalfi

Vieles von Morris' Wesen ist auf Crane übergegangen. Gemeinsam haben sie die Liebe zum Buch, die Bibliophilie. Man verzeihe mir, wenn ich wieder mit Meyer's Konversations-Lexikon von 1874 komme. Dort heisst es: Bibliophilie siehe Bibliomanie; und bei diesem Stichwort: Die Sucht Bücher zu sammeln: Und nun wird erklärt, dass es Leute gebe, die Bücher sammeln, nicht um ihres Inhalts wegen, sondern um der Nebendinge willen, des Druckes, der Abbildungen, der Einbände, und dass diese hauptsächlich in England zuhause seien. Man sieht dem Artikel an, dass sein Verfasser sich über den spleenigen Britten erhaben fühlte, von dem hie und da wohl die Zeitungen erzählten, er habe nicht Ruhe gelassen, bis man ihm die und jene alte Scharteke überlassen habe, ja er habe einen lächerlich hohen Preis für sie gezahlt. Heute würden unsere Sammler und Museen vielleicht das zehnfache zurückzahlen, käme dadurch das Buch wieder: Vielleicht sind wir nur suggerirt vom Spleen; vielleicht aber war der Engländer gar nicht so verrückt, und sind wir erst durch ihn gescheidter gemacht.

Solche Bücher kannte man eben in England. Unsere schönen alten Bibeldrucke, die uns nur «Raritäten» zu sein schienen, sie wurden drüben zum Lehrmittel neuen Schaffens! Crane's erwähntes Buch lehrt uns deutlich, dass er bei den «Bibliomanen» in die Schule ging.

Walter Crane. Grande Marina, Amalfi

Im Jahre 1891 veranstaltete er eine Ausstellung seiner Arbeiten in «The Fine Art Society» in New Boadstreet zu London. Es war ein Zusammenfassen seiner Erfolge und er selbst gab im Kataloge einen Ueberblick über diese. Er erzählt, wie er 1865 begann, gemeinsam mit dem Stecher und Steindrucker Edmund Evans, sein erstes

Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, Munchen

Europa.

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin

Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Wettlauf der Stunden

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin

Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ormuzd und Ahriman

Walter Crane. Bacchantin

Buch «The Fairy Ship» herauszugeben, dem dann «The Sorg of Sixpence» (1865—1866) folgte. Es war nur in drei Farben gedruckt: Schwarz, roth und blau. Man warf diesen Büchern damals noch vor, sie seien nicht kräftig genug im Ton, man fand nicht die protzigen Farben wieder, die in den üblichen Kinderbüchern heimisch waren.

Japanisches sollte sich in ihnen mit der farbigen Kunst der mittelalterlichen Miniaturmaler und mit dem klassischen Empfinden Jung-Englands mischen. Jetzt nennt Crane die Bilder selbst als zu frei im Ton und zu barbarisch für jene, die durch Caldecott und Greenaway in allen Verfeinerungen der Kunstart eingeführt seien. Gewiss ist aber, dass dadurch der Weg gewiesen wurde für eine neue Aufgabe des Farbendruckes, dass die moderne Plakatkunst hier ihre ersten Anregungen zu suchen hat. Rasch folgten noch mehr Bilderbücher: «Bluebeard» (1873—1874), «Jack and the Beanstalk» (1874—1875), die Shilling Picture Books (seit 1875), »Aladdin«, «Goody Thwo Shoes», Beauty and the Beast», «The Frog Prince», «The Yellow Dwarf»,' «The Hind in the Wood», «Princess Belle Etoile», «Alphabet of Old Friends».

Das ist die lange Reihe der hauptsächlichen Arbeiten. Sie unterscheiden sich stark von jenen Caldecott's! Bei diesem grossen Humoristen ist das Bezeichnende die Hast des Stiftes, der in kurzen geistreichen Strichen Leben, Bewegung, Charakter zu geben weiss. Bei Crane ist alles Linie, Stil, Ueberlegung, fleissiges Studium. Man möchte glauben, dass Crane sehr eingehend die griechischen Vasenbilder nachgezeichnet habe. Seine in erster Linie auf Umriss komponirten Gestalten klingen vielfach an diese an. Sie scheinen zu gross für die Bildfläche, sie müssen sich beugen, um in ihr stehen zu können. Crane kommt es auf deutliches Erzählen des Vorganges mit allen seinen Nebenumständen an, wie es so die Kinder lieben. Crane ist nicht eigentlich witzig, wie es Caldecott in so hohem Grade ist, er ist nicht eigentlich lebendig und belebend, er hat etwas Lehrhaftes, Doktrinäres in seiner Kunst und in Allem, was er schafft, eine deutliche Absicht.

Wenn er selbst seine älteren Arbeiten «barbarisch» nennt, so thut man ihm wohl nicht weh, indem man das Wort aufnimmt. Es ist trotz aller klassischen Linienführung, trotz der geraden Nasen, kurzen Oberlippen und rundem Kinn ein nordisches Geschlecht, das er zeichnet. Leute von sehr langen, vollen Gliedern: Kein Mensch wird darüber in Zweifel sein, dass es Engländer sind, die er zeichnet. In einem internationalen Seebade wurde einmal im Freundeskreise die Frage aufgeworfen, ob man die in den Wellen Herumpatschenden ihrem Volksthum nach zu unterscheiden vermöge. Das Ergebniss waren ungezählte Irrthümer. Wir erkennen die Völker mehr an ihren Kleidern oder doch an der Art, sie zu tragen, wie am Körperbau. Bei Crane's Gestalten ist es aber gerade dieser, der entscheidet, da die Kleidung meist eine ideale ist. Es giebt also eine gewisse Schlankheit der Form, eine vor weit ausgreifenden Bewegungen sich scheuende Biegsamkeit der Körper, eine gewisse Schämigkeit in der Haltung, einen Zug um den grosslinig geschwungenen Mund, der Jedem mit Volkwesen Vertrauten das englische Wesen erkennen lässt, nicht weil er dem Engländer überhaupt eigen, sondern weil er das Ideal seiner Art darstellt.

Die «barbarische» Seite der Bilderbücher liegt in der Farbengebung und in dem verhältnissmässig geringen Reichthum des Ausdrucks in der Zeichnung. Die stilistische Form herrscht so vor, dass die Gestalten im Grunde alle wie aus einer Familie stammend erscheinen. Nach dieser Richtung bedurfte Crane sichtlich noch der Vertiefung und zwar dürften hier für ihn die ersten 70er Jahre von höchster Bedeutung gewesen sein, in welchen er erst in den vollen Umfang seiner Thätigkeit trat. Er war zwei Winter in Italien gewesen und hatte sich hier mit den Formen der Antike in höherem Maasse erfüllt. Unter den diesen Aufsatz schmückenden Bildern sind eine Reihe von damals und später in Rom gefertigten Studien. Jeder hat das Recht, sich in der Welt sein Theil zu suchen, um es zu lieben, um es bildlich darzustellen. In Italien sind tausende von Künstlern gewesen und ist Stoff für tausende mehr. Man kann also wohl die Ziele des Einzelnen an dem erkennen, was er in Italien findet: Jedenfalls war es in der Landschaft nicht das, was die Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begeisterte. Da ist wohl der Ausblick auf St. Peter in Rom: Aber man braucht sich nur die Kuppel wegzudenken, um aus dem klassischen Land in ein rein Crane'sches, aus der Campagne in die Hügel von Kent zu kommen: Blühende Bäume, Weingärten, eine gesunde Freude an der Fruchtbarkeit, am Schaffen der Natur: Crane sieht die Blümlein auf den Wiesen des Forums und ihm ist die kahle Rückseite einer Mauer bei S. Francesco in Rom des Darstellens werth, wenn darin ein Orangenbaum volle Früchte bietet. Er liebt eine klassische Welt, aber eine solche, in der man sichs

Walter Crane. Der Morgen

wohl sein lassen kann, er verliert sich nicht in das zeitlich Fremde, sondern sucht es in sich zu eigenem Behagen aufzunehmen.

Das Jahr 1875 brachte als Ergebnisse seiner Reisen zwei Bilderbücher «Mrs. Mundi at home» und «Amor vincit omnia». Das eine eine allegorische politische Satire, nur in Umrisszeichnung: Ich muss gestehen, dass ich ihr nicht allzuviel Reiz abzugewinnen weiss: Das andere die Darstellung einer Stadt der Amazonen, welche General Cupido mit seinen Truppen belagert; ein Werk voller Erinnerungen an Italien. Aus ihm heraus entwickelte sich auch Crane's erstes grosses Bild «Amor vincit omnia», welches mit fast allem Eigenartigen, was die englische Kunst hervorgebracht hat, das Schicksal theilte, von der Ausstellung der Londoner Akademie zurückgewiesen zu werden.

Walter Crane. Studie für das Bild: Die vier Jahreszeiten

Es ist sehr merkwürdig dieses erste Bild des Künstlers, der bisher für Kinder gearbeitet hatte, das heisst doch mit der Absicht lächelnd den noch Armen im Geist und doch so Reichen in der Phantasie die für sie erdichteten Geschichtlein zu erklären. Er bleibt auch im Bilde im Kinderton, im Märchenlande. Wie die Dinge sich reliefartig abspielen, wie die Landschaft hinten, italienischer Erinnerungen voll, belebt ist von allerhand Vorgängen, wie jede einzelne Gestalt hingestellt ist, so dass man sie völlig begreife, das zeigt, dass das Kinderthum in Crane nicht eine Spielerei sei, dass es tief in ihm steckt. Ist die Geschichte, die dargestellt wird, auch aus allerlei nur dem Denkenden verständlichen Beziehungen zusammengesetzt, so ist das Ganze doch ein echtes Kinderbild: Man prüfe es neben vielen unter den so selten geschickt gewählten Bilderbüchern für die Kleinen auf Deutlichkeit der Anschauung: Der schöne Schimmelreiter, die Blasenden, die Jungfrau mit den Schlüsseln, der besiegt knieende Sieger!

Und weiter schuf Crane in diesem Jahre 1875 den ersten Entwurf für eine Tapete, begann für ihn also das Eingreifen in das Kunstgewerbe. Mit einem Schlage nahm Crane Besitz von dem ganzen Schaffensgebiet, welches er in der Folge zu beherrschen lernte.

Im Jahre 1877 erschien dann die englische «Secession» siegreich auf dem Plane: Sir Lindsay schuf der nach öffentlicher Anerkennung ringenden jungen Künstlerschaft einen Ausstellungsraum und

Walter Crane pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

La belle dame sans merci

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin

Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Brücke des Lebens

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin

Walter Crane. Der Constantin-Bogen, Rom

eine Organisation in der Grosvenor Gallery und rückte hiemit neben Burne Jones auch Walter Crane in den Vordergrund des öffentlichen Interesses.

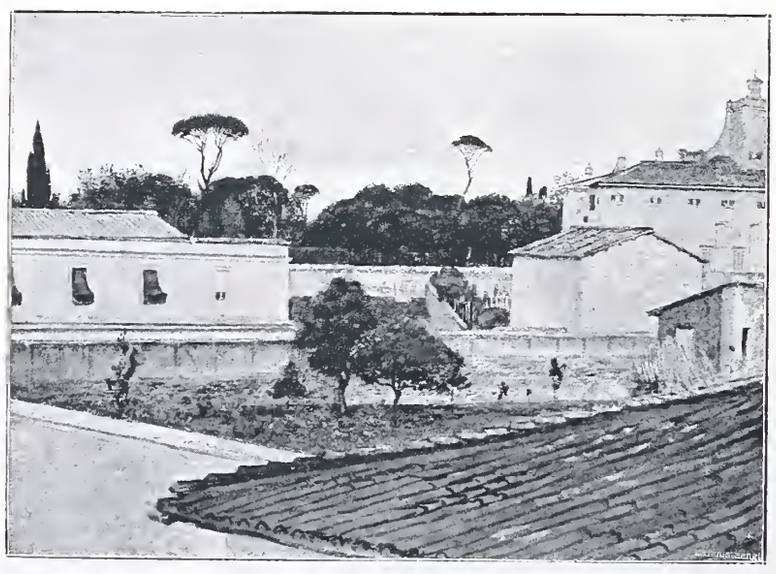
Zunächst einige weitere Werke über Crane als Maler. Er äusserte sich selbst über seine Absichten und Ansichten in einem in den 80er Jahren geschriebenen Aufsatze. Er findet die Aufgaben der Malerei neu gestellt: Früher mehr dekorativ, habe sie jetzt den Zweck, die Natur in ihren wunderbaren Naturerscheinungen, ihrer Pflanzen- und Farbenpracht zu schildern oder geschichtliche Ereignisse und Vorgänge im Volksleben, oder auch die Verkörperung romantischer, poetischer Gedanken und vieles Anderes noch wiederzugeben. Aber das liesse sich Alles ebensogut verwerthen und künstlerisch zum Ausdruck bringen in einem dekorativen Werke. Der Fehler liege in unserer Art Staffeleibilder zu malen, die nicht nothwendiger Weise in Verbindung mit irgend einem anderen Gegenstand gedacht seien, den Maler also auch nicht zwängen, die Umgebung seines Werkes in Betracht zu ziehen. Für den modernen Maler hat somit nichts von dem, was ausserhalb der Leinwand liegt, Bezug zu seinem Kunstwerk. Die Unsitte der grossen Ausstellungen und Bildergallerien lehrt ihn, dass es zwecklos sei, sich mit jenseits des Rahmen Liegenden zu beschäftigen.

Zudem bringe das moderne Verlangen nach genauer bildlicher Wiedergabe des Gesehenen den Künstler noch weiter ab von der architektonischen, dekorativen und konstruktiven Art früherer Maler und Handwerker, die ihre Werke mit deren Umgebung in Einklang zu bringen hatten, meistens

in einen gegebenen Raum hineinkomponiren mussten und dem verschiedenartigen Material Rechnung zu tragen genöthigt waren.

Crane spricht diesen realistischen Bildern den Werth ab und fordert statt den in ihnen herrschenden Wahlspruch der Wahrheit, den der Schönheit. Doch braucht diese nicht ihrem Wesen nach der Wahrheit zu widersprechen. Jedenfalls sei für die Dekoration Schönheit die Grundbedingung, deren eigentliches Wesen, mit dessen Verläugnung sie zu sein aufhöre. Die Schönheit sei hier nur bedingt durch die Umgebung. So dürfe ein Freskenbild an der Wand nicht die Empfindung hervorrufen, als ob ein Loch in dem Gemäuer wäre, durch das man zufällig das oder jenes zu sehen bekäme, die Verzierung einer Vase solle sich der konvexen Form jener anpassen, diese noch mehr zum Ausdruck bringen, nicht aber ihr widersprechen. So solle ferner beim Ausschmücken einer Wand oder Thürfüllung das verwendete Motiv sich breit ausdehnend, diese wirklich organisch bedecken — es soll ornamental wirken, da das der einzige Zweck eines Ornamentes sein könne. Crane giebt hiebei vielerlei zu bedenken: Entspricht das Muster dem Ort, an dem es angebracht und dem Material, auf dem es gearbeitet ist? stehen die Formen im Einklang mit der Umgebung und sind sie an sich harmonisch? sind die Farben gut gewählt? zeugt das Werk von Reichthum der Erfindung und Schönheitssinn? sprechen sich in demselben Gedanken und poetisches Gefühl aus? Sind diese Fragen mit Glück beantwortet, so hat der Künstler den an ihn zu stellenden Anforderungen genügt und eine dekorative Malerei geschaffen, welche durchaus keine untergeordnete Kunstleistung sei.

Freilich passe sie nicht auf Ausstellungen, die so wie so nur ein Nothbehelf seien, um die Werke an die Oeffentlichkeit zu bringen. Wirklich beurtheilen könne man ein echtes Kunstwerk nur in der Umgebung, für die es geschaffen wurde. Man müsse daher sich von den Einflüsterungen der Bildermacher frei halten, wolle man zu einer echt dekorativen Kunst kommen. Sie sollen nicht Licht- und Luftwirkungen, mithin den Eindruck grosser räumlicher Tiefe hervorbringen, sondern den Eindruck des Flächenhaften geradezu erstreben, wie ihn Fresko und Tempera geben. Beide Arbeitsarten fördern schnelles Malen und sofortige Vollendung der Arbeit. Aehnlich sei das Malen mit Oelfarben, die durch Terpentin oder Benzin gebunden, auf nicht zu glattem Gyps aufgetragen werden.



Walter Crane. Villa Ludovisi

Gegen diese Anschauung, wenn sie zur Gemeingültigkeit erhoben werden sollten, liesse sich gewiss Vielerlei sagen. Ich habe immer gefunden, dass die Aesthetik, welche die Künstler treiben im Grunde nichts ist als Erklärung ihrer schöpferischen Eigenart. So auch hier. Nicht weil ich glaube, dass Crane unbedingt recht habe, sondern weil er für sich und seine Begabung das Rechte fand, sind

Walter Crane. Lohengrin

seine Erklärungen für uns von hohem Werth. Sie sind Erläuterungen zu seinen Bildern. Diese stehen daher auch in sehr entschiedenem theoretischen Gegensatz zu der Kunst, mit welcher der Präraffaelismus als eine ausgesprochen realistische Schule anfing. Der dort eingeschlagene Weg ist, wie so oft, der gleiche wie in andern Kunstschulen. Der Realismus ist die Vorstufe, die zum neuen Idealismus führt und dieser, als die Blume des Realismus trägt für Spätere die Frucht der Vorbildlichkeit. Aber mit der Vollendung der Frucht verfällt die ganze Pflanze. Es bedarf nun wieder eines neuen Realismus, eines neuen Frühlings, um aus allerlei alten Keimen Lebenskräftiges zu entwickeln.

Walter Crane. Freiheit

Folgen wir der Reihe von Crane's Bildern, soweit diese hier zur Darstellung gebracht werden kann.

Der « Raub der Europa » wurde 1881 theilweise in Italien gemalt, in England vollendet. Gemalt auf rauhem Gipsgrund sucht es mit Entschiedenheit im Ton der italienischen Fresken sich zu halten. Italienisch sind auch die Motive des Hintergrunds, die vollere, muskelreichere Behandlung des nackten weiblichen Körpers.

Die « Brücke des Lebens » dankt auch dem Aufenthalt in Rom ihre Entstehung, wurde jedoch erst 1884 vollendet. Die Allegorie ist klar und sachlich durchgeführt. Unter der zerbrechlichen Brücke das Boot des Lebens und des Todes: Aus einem landet das junge Leben, ersteigt, geleitet von den Eltern die Stufen, wird von den Alten belehrt, schreitet spielend und liebend empor bis zum Höhepunkt, wo die Tromete der Ehre erklingt, die Weltlust sich anhängt, die Schönheit den Becher füllt und die Hingabe sich an den reifen Mann schmiegt. Glück und Ruhm locken den Verweilenden weiter, er packt sich die Lasten

Walter Crane pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Englands Emblem

Original im Besitze des Herrn Baron T. Th. Heinzel von Hohenfels

Walter Crane pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

In das Schicksals Buch

Walter Crane. Skizze zu dem Gemälde: Das Nahen des Frühlings

der unduldsamen Welt auf, Loth's Weib wendet sich sorgend zurück, bis das Alter, das schon zum Nachen des Todes hinabschaut, selbst Stütze an der Jugend suchen muss. Nur die Hoffnung hält noch ihr Lämpchen empor, obgleich der Weg schon die Stufen hinabführt — bis der Todte im Nachen liegt und Atropos den Faden zerschneidet, den ihre Schwester Clotho bei der Landung des Kindleins knüpfte und die über der Jugend thronende Schwester Lachesis fortspann.

Es ist ein merkwürdiges Bild! Nicht der Gedanke ist's, der mich packt. Der hat etwas Ausgeklügeltes, Gelehrtenhaftes. Nicht die Komposition, die nicht immer frei ist, und die auch ihrerseits zeigt, dass Crane es sich nicht leicht werden liess, nicht das ausserordentlich vertiefte Naturstudium. Die Umrisslinie herrscht in alter Gewalt im Bilde, aber der Umriss ist unendlich viel reicher geworden und die Fläche innerhalb seiner Grenzen hat Bewegung, Fluss, Körperhaftigkeit gewonnen. Das Merkwürdigste scheint mir die stilistische Kraft, die hier zuerst Crane auch im Geschichtsbild ganz er selbst sein lässt, und zwar um so stärker, als er selbst dieses Bild als Frucht des Auflebens des Einflusses der Antike und der Renaissance in Zeichnung und Auffassung kennzeichnet, und er in ihm trotzdem so erstaunlich englisch bleibt.

Wie Goethe in Italien die Hexenscene seines Faust schrieb, wie ihn inmitten der klassischen Welt die schwankenden Gestalten der Romantik nahten, so ist dem Engländer Rom mit Keat's Name und Dichtungen auf's Engste verknüpft. Crane fand in seinem Bilde «La belle Dame sans Merci» (1889), die Keat nachgedichtet wurde, den Ausdruck für diese Welt. Das Bild ist sehr farbig, fast bunt. Wie Holman Hunt sieht Crane jede Einzelheit der Natur mit scharfem Auge. Die Blumen auf der Wiese, die mit botanischer Genauigkeit gemalt sind, wie den Schmuck an der schönen Frau, dem gepanzerten Ritter, am Sattelzeug des Pferdes. In diesem Sinn fühlt er sich als Realist. Er ist es auch schon mehr als früher hinsichtlich der Luft- und Lichtwirkungen. Der aufziehende Mond beherrscht die Landschaft. Trotzdem ist das Bild durchaus dekorativ empfunden, obgleich es dem widerspricht, was wir mit diesem Namen bezeichnen: nämlich flott und breit gemalt, skizzenhaft nur auf Massenwirkung berechnet.

Derselben Zeit gehören eine Reihe von Darstellungen einzelner Frauengestalten an. Die Vorstudien für diese Arbeiten müssen den Künstler sein ganzes Leben hindurch begleitet haben. Man sehe die Reihe sorgfältiger Gewandstudien durch, in welchen zunächst noch das Bildnissmässige stärker sich äussert, als in den ausgeführten Arbeiten. Sie sind selten mehr als grau in grau, meist in mit Weiss gehöhter Zeichnung dargestellt, Zeugnisse dafür, dass Crane plastisch sieht und dass ihm das Malen ein Uebersetzen der Form in Farbe ist. Nicht ohne Grund rühmt er die alten deutschen Holzschneider und ihr «Clairobscur», das Zeichnen mit Weiss auf schwarzem Grund, da er es selbst bei seinen Entwürfen anzuwenden liebt. Es scheint diese Kunstart durch bei Bildern wie die «Quelle», «Flora» und anderen, die im Ton kaum über das Fresko hinaus gehen, in der Behandlung durchaus als «Paneel», als eine gemalte Füllung, wirken. Als Dekoration muss man auch seine «Schwanenjungfrauen» (1894) auffassen, die lieblichen Mädchen, die sich nach dem Bade in ihr Schwanengewand werfen, um sich in die Lüfte zu erheben. Ich missverkenne die Schwächen des Bildes nicht. Die Beine der stehenden Jungfrau sind länger als selbst für eine Engländerin gut ist, die Gestalten erscheinen nach Art des japanischen Musterzeichners auf der Fläche vertheilt, so dass die Absichtlichkeit der Anordnung nicht gerade angenehm auffällt, die weitgespannten Flügel sind ein sehr bequemes Mittel, eine gute Raumvertheilung zu erhalten, die einzelnen Gestalten sind sich sehr ähnlich, sie sind sehr keusch, fast Poyeter'isch geschlechtslos. Man möchte Crane das spanische Sprichwort zurufen: Mehr Knoblauch in die Brühe! — wenn es überhaupt gut wäre, über Schwanenjungfrauen zu streiten wenn das Bild mehr sagen wollte, als wie Crane sich diese vorstellt. Gerade das Phantastische deckt die Eigenart des Bildes. Aehnlich an einem der neuesten Werke, dem «Morgen», der 1896 auf der Dresdener Ausstellung zu sehen war. Den eigentlichen Reiz kann die Photographie nicht vollständig wiedergeben, er liegt in dem dämmernden Roth auf duftigem Blau, im malerischen Kampf zwischen Morgenröthe und weichender Nacht. Jenes Geschlecht schlafender Mädchen, welche die kommende Sonne erweckt, steht ausserhalb des Menschenthums, es ist selbst ein Duftgebilde.

Friesartig erscheint das liebliche Bild der «Maienkönigin» in ihrem Zuge auf von Gazellen gezogenen Wagen, ihrem Gefolge von jungem Volke und jungem Vieh. Das was immer wieder an diesen schlichten Bildern anzieht, ist die Kindlichkeit, die Harmlosigkeit der Auffassung. Es steckt etwas Märchenhaftes in dieser Kunst Crane's, etwas Traumseliges, Weltabgewendetes. Wenn man bedenkt, dass derselbe Mann mitten im gewerblichen Leben unserer Zeit steht, als ein Kämpfer für die Werthschätzung der Künstler, wenn man erfährt, dass er gleich Morris seinen politischen Bestrebungen nach Sozialist ist, so wird es einem nicht ganz leicht, sein Schaffen zu verstehen, es sei denn, dass es eine Verneinung unserer an Schönheit verarmten Welt bedeute. Und so kann man sich vorstellen, wie der sozialistische Künstler für Waffenkampf, Ritterwesen, antikes und feudales Herrenthum sich begeistert. Viele seiner romantischen Figurenbilder wirken ja auch in erster Linie dekorativ. Seinen «Pegasus» könnte man der Metope eines dorischen Tempels entlehnt glauben. Im gleichen Sinn die «Schicksalsrolle» 1882, ein Bild, das mir etwas zu geistreich ist, auf dem man lesen muss und zwar lateinisch, zu dem man eine Erklärung braucht, während die Gestalten selbst schweigen. Der Drang nach der Tiefe führt hier Crane nach Art der verflossenen deutschen Kunst ins Litterarische, in das,

was besser geschrieben als gemalt wird. Einen sozialistischen Hintergedanken hat wohl auch das prächtige Bild «Englands Wahrzeichen». Freilich ist es nicht ein solcher, wie etwa Singer oder Liebknecht ihn hervorbringen würden. England als mittelalterlicher St. Georg, als Heiliger, als feudaler Herr rennt auf prächtig ausholendem Schimmel gegen den über Menschenleichen fauchenden Drachen an. Im Hintergrund qualmende Fabriken. Soll St. Georg sie vom Drachen des Kapitalismus befreien? Vielleicht ist es ein Mangel meiner sozialpolitischen Einsicht, dass ich, an deutsche Sozialisten gewöhnt, mir einen «Genossen» nicht als von starkem Vaterlandsgefühl beseelt denken kann, vielleicht ist es aber auch ein Mangel in meinem Kunstverständniss, dass ich mir die Frage nach dem Inhalt oder vielmehr der Nebenbedeutung des Bildes erst im Schreiben vorlege. Bisher sah ich das Bild mit Kinderaugen an und freute mich am starken Pferd, dem gewandten Reiter, an der lustigen Farbe, wie ich — offen gestanden — auch Keat's Romanze von der Belle Dame sans Merci nicht gelesen habe und darum Crane's Bild aus dieser nicht weniger glaube verstehen zu können — als Bild!

Walter Crane. Studie für das Bild: Ein Bote des Frühlings

Der «Wagenlauf der Stunden» (The Chariot's of the Hours) ist Crane's in Deutschland wohl bekanntestes Bild; 1887 gemalt, erschien es 1891 auf der Internationalen Ausstellung in Berlin. Es ist zugleich eines, das die photographische Wiedergabe fast in seiner malerischen Wirkung erreicht, da es mit kräftigeren Lichtwirkungen arbeitet, die Lebhaftigkeit der Bewegung, der Fluss der Fortentwicklung in voller Deutlichkeit zur Schau kommt. Aehnlich «Neptun's Pferde» (1893) die Darstellung der Wogen als ansprengender Rosse.

Bei Würdigung des Malers Crane darf man nie dessen Vielseitigkeit ausser Acht lassen. So seine Leistungen als Musterzeichner: Er hatte erfahren müssen, dass ein pfiffiger Tapetendrucker die Zeichnungen aus seinem Bilderbuch «The Babys Opera» zu einem Muster für seine Waaren benutzt, eine Tapete für Kinderzimmer daraus gefertigt hatte. Das Buch, 1877 erschienen, war eines der grössten Erfolge Crane's gewesen, später gefolgt von dem verwandten «The Babys Bouquet» (1879)

und dem künstlerisch noch höher stehenden «Pan Pipes» (1882) und «Babys Own Aesop» (1886) zeigen deutlich Caldecott's und Greenaway's Einfluss an der farbigen Behandlung. Sie wird schlichter bei wenigen, leichter behandelten Farben, doch reicher in der Wirkung, die Zeichnung klassischer, trotz des modernen Gewandes, die Stilisirung freier von Gewaltsamkeiten. «Floras Feast» (1888) und «Queen Summer» (1891) gehen immer weiter in der freien, eigenartigen duftigen Behandlung, in der Ueberwindung dessen, was Crane selbst das Barbarische an seinen ersten Arbeiten nannte, führen ihn immer mehr in's Wunderland. So ist in Queen Summer das Turnier zwischen Rose und Lilie in einer Fülle der reizvollsten Kompositionen, mit ächtestem Dichterthum dargestellt, voll einer Romantik, die uns Deutsche wunderlich an unsere eigene Zeit der sanften Helden und der duftigen Ritterfräulein mahnt: Zu Floras Feast dichtete er selbst die Reime, zu dem letzten Hauptwerk «Echoes of Hellas» liess er einem anderen, F. G. Warr, die erklärenden Verse beifügen, hier das Griechenthum mit neuenglischem Geist durchwirkend, den Fall von Ilion und Orestes' Irrfahrt. Das ist sehr geistreich, sehr fein empfunden, von ausserordentlicher Schönheit der Linienführung: Dazu in Umdrucken nach des Künstlers eigener Federzeichnung, ächteste unmittelbare Zeugnisse seiner Kunstart. Aehnlich das nur in einem Ton gedruckte «Book of Wedding Days» (1889).

Jener Tapetendrucker hatte zwar wenig Rücksicht, aber gutes Verständniss des Marktes gezeigt, indem er Crane's Zeichnungen sich schlankweg für seine Zwecke aneignete. Bald nahm der Künstler selbst ähnliche Arbeiten auf und zeichnete für Mr. Metford Warner oder dessen Firma Messrs. Jeffrey & Co. eine Reihe höchst merkwürdiger Tapeten. Sie haben alle Namen: «The Margarete» (1875) mit einem Fries aus allegorischen, des alten Chaucers Dichtungen entlehnten Gestalten, «The House that Jack Built», anschliessend im Text, nicht in der zeichnerischen Darstellung an Caldecott's berühmtes Bilderbuch, «Corona Vitae», «The Fairy Garden» und wie sie alle heissen, namentlich aber des Pfauenmuster und solche, die für bestimmte Gebäude, für die arabische Halle des Malers Sir Frederic Leighton, für Mr. Stuart Hodgson geschaffen werden.

Walter Crane. Studie zu dem Bilde: Das Nahen des Frühlings

Der Aesthetiker hat wohl mancherlei gegen diese Tapeten und gerade ihren Reichthum an Gedanken zu sagen: «The House that Built» giebt ein dekorativ dargestelltes Haus wieder, vor dem die in der kleinen Geschichte so bedeutungsvolle Kuh steht; ferner Hahn, Hund, Katze, ein vor gothischer Architektur stehender Mönch, das Milchmädchen und der Held der Geschichte vor ihm knieend, die Hand zum Verlöbniss gereicht. All das sehr stark stilisiert, sehr geschickt ineinander komponirt, aber doch auf einer Wand hundertfach wiederholt, so dass die Vielheit der Darstellung deren

Walter Crane pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Schwanenjungfrauen

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin

Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Wasserlilie

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin

Walter Crane. Rom vom Monte Parioli, im Frühjahr

geistigen Werth beeinflussen muss: Es kommen eben hundert von Häusern, Verlobungen, krähenden Hahnen auf eine mit der Tapete beklebte Mauerfläche, es tritt dadurch das Maschinenmässige der Herstellung mit harter Deutlichkeit vor das Auge des Beschauers, es widerspricht das Ganze dem Streben nach Wirkung der künstlerischen Handarbeit, für die Crane so viel Thatkraft und Eifer einsetzte.

Er stellte sich an die Spitze einer Bewegung, die dem zeichnenden Gewerbekünstler öffentliches Ansehen und das Recht verleihen will, dem Werk der Industrie seinen Namen mit auf den Weg in den Handel zu geben. Er schuf Ausstellungen, in welchen nicht der Fabrikant, sondern der Zeichner die Gewerbeerzeugnisse, zu denen er den Gedanken gab, vorführte. Die dekorativen Künstler und Handwerker, schrieb er im Vorwort zur ersten von diesen, haben bisher nur wenig Gelegenheit gehabt, ihre Arbeiten dem grossen Publikum vorzuzeigen, um dessen künstlerisches Urtheil anzurufen, wie es die Maler thun. In einer Zeit, in der Jeder, der die Mittel dazu besitzt, sein Haus künstlerisch auszuschmücken sucht und in der man sich mehr denn je um die Künste kümmert, jedenfalls mehr von ihnen spricht, weiss man von den Schöpfern und Zeichnern der uns umgebenden kunstgewerblichen Gegenstände nichts. Bei der heute üblichen Schaffensweise wird unstreitbar der Werth des Einzelnen, welcher so wichtig bei allen künstlerischen Aeusserungen ist, zu sehr in den Hintergrund gedrückt, der Handel, die Maschinen, die Fabriken haben sich mit rein kaufmännischen Absichten der Leitung bemächtigt, geschickte Handelsleute haben den Markt künstlich heraufgeschraubt, sie haben sich gegenseitig die Erfindung irgend einer eigenartigen Form, die dann für kurze Zeit das modernste und allerneueste war, streitig gemacht.

Diese Sucht nach etwas Anderem, noch nie Dagewesenen, vertritt in unseren Tagen nur zu oft die Stelle von künstlerischem Geschmack und wahrer Liebe zur Kunst. Wenn wir aber unsere Theilnahme nur auf Gemälde und die zeichnenden Künste beschränken, so liegt die Gefahr nahe, dass wir den Sinn für das Entwerfen, für das Formen verlieren, jenen Sinn für das Anpassen des Stoffes zum darzustellenden Gegenstand, das Gefühl für die Verwandtschaft des Stoffes zum Kunstwerk, aus dem heraus die grossen Schöpfungen der Vergangenheit entstanden sind.

Die Grundlage für jede Kunst, sagt Crane, liegt im Handwerk; nur wenn der Handwerker ein wirklich künstlerisches Empfinden besitzt, wenn er durch seinen Geist selbst dem an sich unwichtigsten Gegenstand, dem einfachsten Material ein künstlerisches Gepräge zu geben weiss, das ebenso hoch steht wie die Fähigkeit gute Bilder zu malen, ist die Kunst in einem normalen, gesunden Zustand. Wenn unter den Handwerkern keine Künstler mehr zu finden sind, dann werden sie auch sonst verschwinden und sich in Kaufleute und Fabrikanten verwandeln.

Durch die sogenannten « Arts and Craft Exhibitions » suchte Crane diesem Schaden zu begegnen. Eine Menge von Schwierigkeiten war zu beseitigen. Es war bei der gewerblichen Sachlage in England, wie anderwärts, nicht immer leicht, den wirklichen Schöpfer und Zeichner ausgestellter Objekte herauszufinden, um ihm und seiner Thätigkeit gerecht zu werden. Meist haben eine ganze Reihe Künstler an einem Gegenstand gemeinsam gearbeitet; mehrere grosse leitende Firmen wollten sich nicht der Bedingung fügen, bei jedem Gegenstand anzugeben, wer ihn entworfen und erfunden habe. Unter den Handwerkern fanden sich nur Wenige, die unabhängig und mit persönlichem Selbstbewusstsein für ihre Werke einstanden. Es ist, schreibt Crane weiter, jedenfalls nicht richtig, die Spitze eines Baumes zu begiessen, wenn die Wurzel nach Nahrung verlangt, und selbst ein ungünstiges Ergebniss seiner Untersuchung des künstlerischen Gesundheitszustand schien ihm besser, als gänzliche Ungewissheit.

Walter Crane. Studie für ein Bild: Die vier Jahreszeiten

Mein Freund Peter Jessen, der kundige Direktor der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbe-Museums, hat Crane für Deutschland eine neue Bedeutung gegeben, indem er meinem Rathe folgend, ihn aufforderte, einmal eine Serie seiner Arbeiten zur öffentlichen Ausstellung herüberzuschicken. Es kamen deren eine grosse Zahl: Fast alle die Originale für seine Illustrationen, mehrere selbständige Bilder und es fand sich in Ernst Seeger auch ein Kunstfreund, der mehrere von diesen auf deutschem Boden festhielt. Seitdem haben Crane's Gemälde auf deutschen Ausstellungen eine Anerkennung gefunden, die ihnen in England nicht in immer gleichem Maasse zu Theil wurden. Bietet er doch das, wonach auch wir in so vielerlei Ansätzen streben: Eine eigenartige Erscheinung im Kunstleben seines Volkes, die von gewerblicher Grundlage zur hohen Kunst sich aufrichtete, ohne je diese Grundlage zu verleugnen: Ein Künstler mit dekorativem Streben.

Seit jene beiden Berliner Herren mich verliessen, hat englisches Gewerbe einen mächtigen, wohl gar zu mächtigen Einfluss auf unser Schaffen erhalten. Nicht zum mindesten das was Crane erstrebt hat. Er würde wohl der Letzte sein, der uns den Rath gäbe, seinen Bahnen zu folgen. Zum Leiter der Kunstschule in Manchester berufen, wird er uns ein gefährlicher Rivale auf der nächsten Weltausstellung werden, dem wir nicht werden Stand halten können, wenn wir ihn nachahmen. Aber es steckt in ihm so viel Germanisches, so viel dem Deutschen Verwandtes, dass wir sein Schaffen tiefer fassen können, als durch Nachahmung. In dem Selbstbesinnen, in dem Verlassen auf den eigenen Geschmack, in dem Durchdringen der Form mit volksthümlichem Geist liegt das, was an ihm uns allein vorbildlich sein sollte.

Eines der schönsten Blätter, die Crane für den Holzschnitt schuf, ist in Erinnerung an den internationalen Feiertag, den 1. Mai 1891: Voraus auf geflügelten, von Genien gefasstem Ross der

Walter Crane. Die Wahrheit und der Wanderer

Standartenträger, dahinter Arbeiter mit phrygischer Mütze und dem Banner: «Liberty, Equality, Fraternity», hinter schwerem Ochsengespann ein Leiterwagen mit den Aufschriften: «Arbeit ist die Quelle des Wohles», «Wacht Arbeiter über die Einigkeit aller Länder»; neben ihnen ein Reiter mit der Fahne «Oekonomische Freiheit», Singende, Tanzende, Flötende als Begleitung. Zwei Mädchen halten den Globus empor, der die Inschrift trägt: «Die internationale Solidarität der Arbeit», die Männer im Wagen helfen sie mit erhobenen Händen stützen. Ueber dem Blatt die Inschrift: «Der Triumpf der Arbeit». Ein Blatt voll Kraft, voll Leben, voll Schönheit, unverkennbar gezeichnet mit dem Herzblut des Künstlers.

Seither sind sieben Jahren vergangen. Ich weiss nicht, ob Crane jetzt, nachdem auch unter den Arbeitern gerade im Londoner Kongress von 1896 sich der nationale Zwiespalt so stark äusserte, noch hofft, dass der Kampf von Volk zu Volk, der Kampf der Waffen wie jener nicht minder erbittert, wenn auch auf Ausstellungsbanketten der «friedliche» genannte Kampf des Gewerbes und der Arbeit,

einst werde beseitigt werden können. Ob er noch auf die Gleichheit der Menschen hofft, er, dessen ganzer Werth darin liegt, dass er den Anderen ungleich ist; ob er mit seinen Landsleuten uns Deutschen nicht verzeiht, dass wir den Weltmarkt, ihnen freilich zum Schaden, zu erobern trachten; dass wir das internationale Ringen um das Brod der Fabrikarbeiter aufnehmen, in dem zwar keine Kugel, wohl aber der Hunger nicht minder fruchtbar Wunden schlägt; ob er noch träumt ein System, eine wirthschaftliche Neuordnung, werde alle diese Schäden beseitigen können und wenn es dies könne, die Masse werde diese Ordnung zweckmässig durchführen können.

Ich halte mich an seinen heiligen Georg. Der gepanzerte Wille und der Kampfesmuth des Einzelnen wird den Drachen niederwerfen. Wohl dem Volk, das herzhafte Manneskraft hochhält und es verträgt, dass Einer Herr sei! In friedlichen Schlachten, wie die kriegerischen, siegt nicht der Haufe, sondern der befehlende Wille. Das muss doch wohl einem Manne klar werden, der durch eigene Kraft ein Herr geworden ist in seinem Gebiet, dem die Erkenntniss sich sicher aufdrängt, dass nicht der gemeinsame Wunsch Vieler, sondern die leitende, andere in ihrem Thun bestimmende Kraft weniger Starker den Triumpf der Arbeit herbeiführt.

Mir fehlt ein Bindeglied, um den Gedanken zu begreifen, dass ein so eigenartiger Künstler, wie Crane hoffen kann, das von ihm so heiss umworbene Gebiet, die Kunst, um mich fachmässig auszudrücken, durch planmässig kollektivistische Produktionsweise an Stelle der individualistischen besserer Zukunft zugeführt zu sehen.

Oder schaut hier das Kinderthum des Meisters durch die politische Maske: Verliert er sich so gern in Träume einer schöneren Zukunft als in Träume reicherer Vergangenheit? Und glaubt er so redlich an Träume — hier wie dort? — —

Walter Crane. Skizze vom Charles River, Concord, Mass. U. S. A.

Walter Crane pinx. Phot. F Hanfstaengl, München.

In den Wolken

Original im Besitz des Herrn Commerzienrath E. Seeger in Berlin

Walter Crane pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Pegasus

BENJAMIN VAUTIER †

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Die Leser dieser Hefte haben aus anderer Quelle wohl längst den Tod Benjamin Vautier's, des grossen und populären Künstlers, erfahren, der am 25. April d. J. in Düsseldorf von hinnen geschieden ist. Man braucht gar kein wüthender Verächter der Menge zu sein, um zu wissen, wie selten die beiden Epitheta «gross und populär» auf einen Künstler zutreffen; das wahrhaft Grosse in der Kunst ist eben fast nie der breiten Volksmasse mundgerecht zu machen und sie wird es nur dann ganz erfassen und mitempfinden, wenn es so tief im Herzen und im Geiste des Volkes wurzelt, wie bei Benjamin Vautier und den anderen deutschen Genremalern von seinem Range, einem Knaus, einem Defregger, einem Grützner. Benjamin Vautier, der Meister mit dem französischen Namen ist als Künstler urdeutsch; deutsch ist seine Empfindung, sein Stoffgebiet, seine Formengebung und Farbensprache, deutsch sein Gemüth und sein Humor. Es wurde schon manche Feder stumpf geschrieben über Untersuchungen, warum gerade die eigentliche Genremalerei so fast ausschliesslich Erbtheil unseres Volkes ist: bei den Romanen, namentlich Italienern und Spaniern, wird sie zu mehr oder minder virtuosen meist sehr äusserlichen Wiedergabe arrangirter Scenen; bei den Franzosen kennt man sie kaum und unter den unzähligen Pariser Malern sind die berufsmässigen Darsteller genrehafter und anekdotischer Themen schnell gezählt, weil die Pflege des Staffeleibildes dort unter dem Streben nach dekorativer Wirkung sehr vernachlässigt wurde; bei den Engländern hat der hypersensitive Zug ihrer modernen Kunst die gesunde Behaglichkeit sehr beeinträchtigt, welche einer richtigen Genremalerei ihre natürliche Basis gibt; bei den Nordländern ist die möglichst treue Nachbildung

Benjamin Vautier
Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl

eines Naturausschnittes zur Parole geworden und jede absichtliche Anordnung und novellistische Erfindung verpönt; und fast nur der Deutsche trifft jenen warmherzigen, gemüthstiefen Erzählerton, zu dessen typischen Meistern wir Benjamin Vautier zählen durften.

Er ist in der Schweiz, in Morges am Genfer See, Kanton Waadt, geboren als der Sohn eines Pfarramtskandidaten und wie Freunde des Künstlers versichern, hat er seltsamer Weise in seinem äussern Wesen, seiner Sprache u. s. w. die Schweizer Art nie abgelegt, so sehr er sich in Kunst und Empfindung unserer nationalen Eigenart anpasste, ja in ihr aufging. Sein Leben ist kein Künstlerroman, der als solcher Sensation machen würde; und doch ist es interessant, gerade weil es in einer Weise verlief, die man für die Entwicklung eines Talentes von seinem Schlag fast typisch nennen dürfte.

Er wird in einem Hause geboren, in dem von Kunst nicht viel die Rede und für sie nicht viel Boden ist, einem strenggläubigen, gottseligen Pastorenhause, wo Güte und milde Menschenfreundlichkeit einen wesentlich breiteren Raum einnehmen als Temperament und Phantasie. Aber von der Mutter her ist doch der Keim zur Sehnsucht nach dem Schönen in seiner Seele. Er hat des Lebens ernstes Fühlen vom Vater, die Frohnatur, die Lust am Fabuliren von der Mutter, wie ein Goethe es von sich sagen konnte. Da ist ein Bruder der Mutter, der nicht ohne Geschick in den schönen Künsten dilettirt und von dessen Schaffen auch wohl die erste Anregung in die Kinderseele fällt. Der Knabe besucht die Schule, macht aber gerade keine glänzenden Fortschritte, zum Schmerze des Vaters, dessen pastoraler Lebensanschauung natürlich die denkbar musterhafteste Schülerlaufbahn als eine erstrebenswerthe Garantie für ein späteres gottgefälliges Dasein erscheint. Dafür schmiert der Jüngling in der Schule und zu Hause Tische und Wände voll mit lustigen Fratzengesichtern, Caricaturen der Lehrer und Kameraden. Wie viele Talente haben so angefangen! Die Mehrzahl gewiss!

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Natürlich soll der Sohn sich für die Laufbahn des Vaters vorbereiten — natürlich taugt, was ein Maler werden will, nicht zum Seelenhirten. Aus dem Pfarramtskandidaten Vater Vautier ist inzwischen ein wohlbestallter Pastor in Noville im Rhonethal geworden, der seinen Sohn Benjamin mit 13 Jahren auf das Gymnasium nach Lausanne schickt. Die «Wohlbestalltheit» dauert aber nicht lange. Wie Friedrich Pecht in seiner warmherzig geschriebenen Biographie des Künstlers erzählt, blieb der Friede im Pastorenhause nicht auf die Dauer ungestört. Im Jahre 1847 brach in der Schweiz, eine Vorahnung des tollen Jahres, jene «demokratische Bewegung» los, die unter Anderem zur Folge hatte, dass auch die Besetzung der Pastorenstellen von Wahlen abhängig wurde. Nun war Vater Vautier, wenn auch kein Zelot, so doch ein strenger Gottesmann und eifriger Hüter reiner Sitten und vertrug sich nicht aufs Glänzendste mit seiner Gemeinde, die gerne zechte und fröhlich war. Als es dann zur Wahl kam, wurde Vautier nicht wiedergewählt, ein schwerer Schlag für die Pastorenfamilie.

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Unter der Einwirkung dieser Katastrophe kam der Sohn ins Vaterhaus zurück und setzte es denn nun, wenn auch mit schwerer Mühe durch, dass er Maler werden durfte. «Es kostete das», meint sein Biograph, «nicht geringe Anstrengung, da es in den Augen selbst des Vaters, aber noch viel mehr der Mitbürger, damals noch ungefähr ebenso viel heissen wollte, als wenn er unter die englischen Reiter oder andere Gaukler gegangen wäre». Damals? — So mächtige Gewalt die Kunstpflege auch heute über unser ganzes öffentliches Leben gewonnen hat, man braucht selbst in unserer Zeit durchaus nicht ein weltverlorenes schweizerisches Provinznest aufzusuchen, um in den bekannten «besten Kreisen» eine ganz ähnliche Auffassung vom Künstlerberufe vorzufinden; zum Mindesten wird man sehr leicht auf die Auffassung stossen, dass bei einem Maler eine einigermassen geordnete Lebensführung viel unwahrscheinlicher sei, als das Gegentheil.

Vielleicht hätte Benjamin auch damals seinen Willen nicht durchgesetzt, wäre der Vater nicht durch die geschilderten Verhältnisse gezwungen worden, sich in Frankreich nach einer neuen Pastorenstelle umzusehen; dadurch war er auch ausser Stand gesetzt, den Sohn überhaupt noch zu unterstützen und dieser musste nun, wohl oder übel, sein Brod selbst verdienen.

Also denn: auf zur Kunst! Viel Vorschule dazu hatte der junge Mann bis dato nicht genossen. In der Kindheit hatte er die erste Anregung zu künstlerischen Dingen aus den zweifelhaften Holzschnitten eines wohlfeilen Bilderblattes, «le monde illustré» geschöpft, das im Vaterhause auflag, und zur Weiterbildung hatte nicht Vieles beigetragen. Wahre Kunst war ja überhaupt in jenem schönen Lande noch recht dünn gesät und der Malerberuf wurde zumeist ziemlich banausisch betrieben, indem es sich meist um die mehr oder minder mechanische Herstellung billiger Landschaftsbilder zu Zwecken der Fremdenindustrie handelte.

Benjamin Vautier wandte sich zunächst nach Genf und nahm bei dem Maler Hebert ein Jahr lang Zeichenunterricht. Dann trat er bei einem Emailmaler in die Lehre, musste sich aber verpflichten, vier Jahre als Leibeigener bei diesem Meister zu verbleiben und in der That hat er volle zwei Jahre lang das wenig anregende Geschäft betrieben, Uhrgehäuse und Schmuckgegenstände mit bunten Bildchen zu schmücken. Auch in dieser Knechtschaft vergass Vautier seine Fortbildung nicht. Er studirte nebenbei in der Zeichnungsakademie des Museums Roth und machte regelmässig den Abendakt mit. In seinen freien Stunden verdiente er sich ausserdem manchen Groschen durch das Malen von Portraits und Aquarellen, die er an Kunsthändler verkaufte. Dabei wurde sein Talent immer mehr offenbar, er wurde mit den namhaftesten Genfer Künstlern bekannt, mit Calame, von dem einst auch ein Böcklin gelernt, mit dem Landschafter Diday, mit dem Historienmaler Lougardon und Anderen. Auch materielle Erfolge wurden dem strebsamen jungen Talent: Vautier's Arbeiten fanden immer besseren Absatz und nach zwei Jahren war er, Dank seinem unermüdlichen Fleisse, in der Lage, sich aus seiner «Leibeigenschaft» loszukaufen und zwar um den Preis von 1200 Franken. Von nun ab lebte er ausschliesslich der Kunst. Er arbeitete zunächst in Lougardon's Werkstatt, um malen zu lernen und trieb dann volle zwei Jahre ein fleissiges Selbststudium in Genf. Als dann der für seine Zeit sehr bedeutende Genremaler van Muyden von Rom zurückkehrend sich wieder in seiner Vaterstadt Genf etablirte, schloss sich Vautier an ihn ganz besonders eng an und gewann wohl auch durch ihn die Anregung, sein künftiges «Fach», die Genremalerei, zu wählen. Der Jüngling fühlte wohl selbst, dass er in Genf nicht zu Grossem gelangen konnte und fragt denn van Muyden um Rath, was er zu thun habe. Ein Aufenthalt in Paris wäre wohl das Beste und für den französischen Schweizer auch Zunächstliegende gewesen, aber Papa Vautier gestattete in seiner Sittenstrenge nicht, dass sein Sohn den Weg nach dem Seinebabel einschlage. Und da Benjamin ein viel zu gehorsamer Sohn war, um das heimlich Erstrebte gegen den Willen der Eltern zu thun, reiste er denn, seine Wünsche bescheidend, auf van Muyden's Rath zunächst nach Düsseldorf, wo er 1850 ankam. Dort hatte sich bereits ein reges Kunstleben zu erfreulicher Blüthe entwickelt und der junge Mann wandte sich, den Busen voll der schönsten Hoffnungen, zur dortigen Akademie. Aber er hatte die Rechnung ohne den akademischen Geist gemacht.

Wie Fr. Pecht nach Vautier's eigenen Mittheilungen erzählt, hatte dieser als Proben seines Könnens eine Anzahl, seiner Meinung nach, nicht schlechter Zeichnungen mitgebracht. Sie waren aber nicht mit der scharfen Ausbildung der Konturen und den schematischen Kreuzstrichlagen gezeichnet, wie sie damals die «deutsche Kunst» liebte, sondern nach Art der französischen Schule in kräftiger breiter Flächenbehandlung, wobei dem Studium der Tonwerthe Rechnung getragen war, — einer terra

B. Vautier pinx.

Aufforderung zum Tanz

B. Vautier pinx. [illegible]engl, München

Besuch der Neuvermählten

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

incognita (damals, wie meist heute noch) für den echten deutschen Akademiker. Pochenden Herzens legte Vautier seine Arbeiten dem Direktor Schadow vor, der in seiner starren und kalten Kunstweise alt geworden, despotisch und voll Pedanterie allem Neuen gegenüberstand. Trotzdem Vautier von einer einflussreichen Persönlichkeit, einem Herrn, der zugleich ein persönlicher Freund des Düsseldorfer Akademiedirektors war, Empfehlungen mitbrachte, warf dieser doch die Zeichnungen des jungen Mannes verächtlich bei Seite mit dem kategorischen Ausspruch:

«Das ist ja Alles unbrauchbares französisches Zeug! Sie müssen ganz von vorne anfangen, wenn Sie etwas Rechtes lernen wollen».

Vautier gab nichts auf das Urtheil des grossen «Kunstherrn». Und er hatte Recht. Von Wilhelm Schadow weiss die Kunstgeschichte heute kaum mehr den Namen und auch den nur darum, weil ihn ein Grösserer vor ihm getragen. Benjamin Vautier aber hat zu den Besten seiner Zeit gezählt und als er jetzt — ein Siebziger fast — den Pinsel für immer aus der Hand legte, war sein wohlverdienter Ruhm auch noch nicht um einen Schatten verblichen.

Zunächst also schüttelte er damals den Staub des Schadow'schen Ateliers von seinen Schuhen und arbeitete einige Monate wieder mit eisernem Fleisse Studien in der Künstlerwerkstatt eines Freundes. Als dann die Zeit der alljährlichen akademischen Konkurrenz herankam, meldete er sich mit den neugeschaffenen Arbeiten und den alten Aktstudien abermals und er gefiel der Mehrzahl des Lehrerkollegiums so wohl, dass er sofort in die Malklasse aufgenommen wurde. Sein Studium in der Akademie dauerte aber nur knapp dreiviertel Jahre, denn er fühlte bald, dass diese Kunsthochschule unter der gestrengen Schadow'schen Leitung in einen Zustand schlimmer Verwahrlosung gerathen und dort nichts mehr für ein werdendes Talent zu holen war. So begab er sich denn unter die Aegide von Rudolf Jordan (geb. am 4. Mai 1810 in Berlin, gest. am 26. März 1887 in Düsseldorf), der damals im Zenith seines Ruhmes stand. Er war 1834 durch seinen «Heirathsantrag auf Helgoland», der jetzt die Berliner Nationalgalerie ziert, mit einem Schlage berühmt geworden und erhielt sich seinen Ruf durch den künstlerischen Ernst seines Schaffens. Er zuerst lauschte die Gestalten seiner Genrebilder wirklich der Natur ab und brachte statt der schablonenmässigen, konstruirten Puppen

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

lebendige Menschen auf die Leinwand; aber er malte auch nach der Natur, er brachte, wie Ad. Rosenberg betont, als einer der Ersten unter den deutschen Malern das Grau der Lufttöne in seinen Bildern aus dem Fischer- und Schifferleben ausgiebiger zur Anwendung. Dadurch lieh er neben der harten Malweise seiner Zunftgenossen den eigenen Bildern einen Schein wahren Lebens; in den späteren Jahren freilich ward das Grau in seinen Bildern nahezu zum Uebermass. Vautier's Malweise ward durch Jordan glücklich beeinflusst. Wenn er auch nie ein starker Kolorist gewesen ist, einer von denen, welchen die Farbe neben Form und Inhalt als gleichwerthiges Element des Kunstwerks gilt, so ist seine Farbe doch immer gesund und sympathisch und seine Maltechnik trefflich genug, um auch durch sich selbst zu reizen und Bewunderung zu erregen. Dazu muss man bedenken, dass wir, seit einem Jahrzehnt an die stärksten Selbstherrlichkeiten und Absonderlichkeiten in der Farbengebung, an die kühnste Handhabung der Extreme vom farblosen Grau bis zur tollsten Farbigkeit gewöhnt, heute kaum mehr zu erfassen vermögen, dass künstlerische Freiheiten, wie sie sich damals Jordan und Vautier herausnahmen, damals als Ausfluss unerhörter Kühnheit betrachtet wurden.

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Bei Jordan lernte Vautier, was ihm zu selbständigerem Schaffen als Maler noch fehlte — sein Stoffgebiet hatte er aber noch immer nicht so eigentlich entdeckt. Da führte ihn der Sommer des Jahres 1853 ins Berner Oberland und er lernte dort den Genre- und Landschaftsmaler Karl Girardet kennen, der aus einer der bekanntesten Schweizer Künstlerfamilien stammt und deren namhaftestes Mitglied war. Dieser wies ihn sowohl auf die landschaftlichen Reize der Heimath, wie auf den malerischen Reiz und den Gestaltenreichthum des heimathlichen Volkslebens hin, und Vautier, dem jetzt die Ahnung seiner künstlerischen Welt aufging, malte zunächst dort einen ganzen Sommer lang Studien nach dem Leben. Ein richtiges grösseres Werk wollte freilich noch nicht zu Stande kommen und auch die nächsten Jahre vergingen wieder in Suchen und Tasten, in Studiren und Experimentiren. Als dann der junge Maler im Sommer 1856 nach Genf kam und bei seinem alten — vor Kurzem nun auch verstorbenen —

Meister van Muyden wieder zu malen begann, wies ihn dieser noch energischer auf das Stoffgebiet des Bauernlebens hin und Vautier sah seinen Beruf zum Genremaler — es gibt nun einmal kein anständiges deutsches Wort für diesen Begriff — immer deutlicher ein. Dazu kamen die beginnenden Triumphe des jungen Ludwig Knaus, der mit seinen, in Paris gemalten, ländlichen Genrebildern dort und allenthalben durchschlagenden Erfolg errungen hatte. Auch Vautier begab sich noch im Herbst 1856 nach Paris, wo er freilich, trotz aller übrigen künstlerischen Anregung, nicht ganz fand, was er suchte. Selbst Knaus war nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen der Pariser Aufenthalt nicht ganz zum Vortheile ausgeschlagen; sie fanden das, was er malt, zwar vortrefflich, aber nur dem Gegenstande, nicht dem Wesen nach deutsch. Vautier blieb nur den Winter über in der Kunststadt an der Seine und kehrte schon nach sechs Monaten nach Düsseldorf zurück, obwohl er in Paris mit dem Malen einer figurenreichen Komposition begonnen hatte. Diese, «eine Kirchenscene», malte er nun in Düsseldorf fertig und sie brachte ihm auf der grossen historischen Münchener Ausstellung 1858 einen grossartigen Erfolg ein. Durch Krankheit im Arbeiten gehindert, musste er fast das ganze folgende Jahr an das Bild wenden. Es schildert die Andächtigen in einer Schweizer Dorfkirche während des Gottesdienstes. Im Mittelpunkte der betenden Gruppen finden wir ein rührend schönes Mädchen zwischen Mutter und Grossmutter in seine Andacht vertieft. Das Bild gefiel nicht allein um der liebenswürdigen und naturtreuen Darstellung willen, sondern namentlich auch durch den, in München damals noch fast unbekannten feinen Ton der Malerei

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

In einem Bericht des «Deutschen Kunstblattes» aus dem Sommer 1857 ist uns ein Dokument darüber erhalten, wie es damals in Vautier's Werkstatt aussah; die Zeilen seien in Folgendem wiedergegeben, da sie zugleich auch von einigen Bildern des werdenden Meisters in kurzen Worten berichten: «Benjamin Vautier aus Genf, jetzt in Düsseldorf, wo ihm eine schöne, liebliche Braut blüht, zeigt uns in seinem Atelier ein anmuthiges Bild, ein junges, blondes Mädchen am Spinnrade singend,

wie die Haltung des Kopfes und die geöffneten Lippen zeigen, und daneben, den müden Kopf auf die Hand gestützt, eine Alte am Herde sitzend. Der magere Arm der Alten, ihre ganze Stellung, Alles hatte etwas ungemein Lebenswahres, die einfache Situation etwas sehr Ansprechendes Ergötzlich war das Mittagsmahl in einer Bauernstube: die Mutter, eine kräftige, frische Gestalt, füllt eben die Suppe zum zweiten Male einem derben Knaben auf, der offenbar den gesundesten und grössten Magen in der Familie hat und aufgestanden ist, um den Teller zu reichen, ein anderes Kind lässt es sich schmecken, ein ganz kleines, blondgelocktes Jüngelchen, noch geröthet vom Schlaf, im Hemdchen, nur mit Strümpfen bekleidet und in zitternden Händchen den Löffel haltend, sieht eifrig in den Teller hinein, ein grösseres, schlankes Mädchen hat sich eben zu Tisch gesetzt und blickt zum Bilde hinaus auf den Beschauer. Noch ein angefangenes Bild «Landleute in den Kirchenstühlen sitzend und singend», versprach viel, die Zeichnung und Anlage der Köpfe, der Ausdruck der Gesichter war sehr schön; mit vorzüglicher Liebe wieder war das ausdrucksvolle Profil einer alten Frau gemalt. Eine Skizze, ein Berner Mädchen in der kleidsamen Tracht, und schön, wie fast alle Berner- und Brienzerinnen, war ein liebliches Seitenstück zu Schröder's (des Düsseldorfer Humoristen) Küfer. Er zeigte uns noch eine alte hexenhafte Frau, die er mit Knaus zusammen nach dem Leben im Schwarzwald gemalt, schaurig anzusehen, und erzählt uns, wie die Alte durchaus gewünscht, dass einer von ihnen ihr Enkelchen, eine vierschrötige Dirne mit strohgelbem Haar, heirathen sollte, und ihnen vorerzählt, wie schön sie die jammervolle Hütte unter dem Felsgestein, wo sie wie eine von Macbeth's Hexen thront, herrichten wollte.»

Man sieht, nach den langen Jahren des Suchens und Zweifelns war der späterhin so fruchtbare und an Einfällen reiche Künstler bereits im besten Zuge und nun folgte bald Erfolg dem Erfolg. Schon vor seinen Münchener Triumphen durch das bereits erwähnte Bild «In der Kirche» hatte er 1857 auf einer Ausstellung im Haag bereits eine silberne Medaille eingeheimst, durch die Münchener Ausstellung war er mit einem Schlage in den Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit gerückt. Und jedes seiner Werke gefiel nun in hohem Masse: 1859 seine noch mit Schweizer Lokalfarbe gesättigte «Auktion im Schlosse», 1860 die «Nähschule», in welcher der Maler bereits Schwarzwälder Mädels darstellte und 1860 die «Frauen, die ihre Männer im Wirthshause abfassen». Vielleicht ist das letztgenannte Bild das populärste des Meisters geblieben; es hat tausende von Wänden im deutschen Heim geschmückt und Tausende durch seinen schalkhaften, gewinnenden Humor und seine Lebenstreue erfreut und prangt nun im städtischen Museum zu Leipzig. Der Vorgang des Bildes braucht kaum geschildert zu werden, so bekannt ist dies Werk aller Welt: Während des Gottesdienstes haben vier Bauern im Wirthshaus Karten gespielt und ihre Frauen, aus der Kirche kommend, überraschen die Uebelthäter mit wohlverdientem Strafgericht. Der Aelteste der Viere hat sich vor dem ersten Ansturm in der Ecke verborgen, der Jüngste, ein flotter Bauer in schwäbischer Tracht nimmt die Strafpredigt seines hübschen Weibchens mit Zerknirschung entgegen. Sein älterer Genosse hat, wie aus den abgehärmten Zügen seiner Rachegöttin zu lesen ist, schon Manches auf dem Kerbholz und lässt, den Rücken wendend, das Strafgericht verstockt über sich ergehen. Der Vierte spielt den weltverachtenden Philosophen und fügt zu seiner Schlechtigkeit auch noch herausfordernde Frechheit.

B. Vautier phx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Unfreiwillige Beichte

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die entzweiten Schachspieler

Jede der Figuren ist dem Leben abgelauscht — bei keiner naht sich die scharfe Charakteristik der Grenze der Caricatur.

Der 1864 gemalte «Sonntagnachmittag in Schwaben» zeigt uns eine Episode ländlichen «Kriegs im Frieden». Wir sehen acht junge Mädchen, die sich am Rand eines Weidengebüsches auf Steinen und Baumstämmen gelagert haben und zusammen plaudern. Sie haben wohl den Angriff des nicht eben feindlich gesinnten Gegners, einer Gruppe junger Burschen, die aus dem Thalgrunde gegen sie heranzieht — längst erwartet. Die Einen blicken dem nahenden Schwarm bereits entgegen, die Andern maskiren ihre Erwartung und Sehnsucht wohl nur unter dem Scheine gleichgültiger Reden und Eine — die, ein Sträusschen bindend, unter der alten Weide steht — ist vom Pfeil der Liebe bereits ganz ernsthaft, vielleicht sogar ein wenig zu ernsthaft verwundet. Sie blickt ziemlich traurig auf den werdenden Strauss. Gegenüber auf einem Hügel liegt das Dörfchen mit dem spitzen Kirchthurm freundlich da; die Landschaft athmet Sonntagsfrieden, das ganze Bild warm pulsirendes Leben. Der Maler hat diese Scene nicht für sein Bild erfunden, sondern mehrfach mit Augen gesehen, er hat Wochen lang in dem Dörfchen auf dem Hügel gelebt und ist den Menschen näher getreten, die er dann auf dem Bilde verewigt hat. Dieses Bild lässt so recht wahr erscheinen, was Richard Muther, durchaus kein bedingungsloser Verehrer des Meisters, aber Einer, der dessen sympathische, urdeutsche Eigenart voll würdigt, von Vautier sagt:

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

«Vautier entdeckte als der Ersten einer den Stimmungszauber der Umgebung, den geheimnissvollen Einfluss, die den Menschen mit der Scholle, auf der er geboren ist, verknüpft, die tausend unbekannten magnetischen Strömungen, die zwischen den Dingen und dem Gemüth, den Anschauungen und den Handlungen des Menschen bestehen. Die Umgebung steht nicht da wie der Prospekt einer Bühne, vor dem die Personen kommen und gehen, sie lebt und webt auch im Menschen selbst».

Im nächsten Jahre, 1865, entstand das, ebenfalls ziemlich weit bekannte Bild «Bauer und Makler», ein Stück packenden, grimmig ernsten Bauernlebens, eine Scene, die sich hunderttausendmal abgespielt haben mag in Bauernstuben aller Stile. Hier ist es

ein Bauernhaus Schwabens, wohin uns der Künstler führt. Der Hausvater ist offenbar in schweren Nöthen. Pläne und Geldrollen auf dem Tische, an dem er mit einem jüdischen Makler und einem behäbigen Landmann sitzt, verrathen, dass es sich darum handelt, dem armen Teufel seiner Väter Erbe abzuschwatzen. Das Weib des Bauern, den Säugling auf dem Arm hat dem Unglücklichen abmahnend die Hand auf die Schulter gelegt: lieber Noth und Entbehrung auf der eigenen Scholle, als losgelöst vom Heimathboden in die Fremde ziehen, vielleicht gar hinüber über das weite Meer! Kalt und ruhig blickt der Käufer darein, während der Makler dem Bedrängten die Vortheile des Verkaufes an den Fingern vorzählt.

Benjamin Vautier hat 1865 für dieses Bild in Paris die goldene Medaille erhalten.

Ein neues grösseres Werk und ein neuer Triumph folgte noch im selben Jahre, der «Leichenschmaus». Mit diesem Bild, zu dem er die Studien an Ort und Stelle, im Berner Oberland, gemalt, griff Vautier wieder zu einem Stoff aus seiner Schweizer Heimath. Das Bild, jetzt im Besitze des Museums zu Köln, führt uns in eine Bauernstube, wo das Begräbniss des Hausherrn von der Schaar der Angehörigen bei einem Glase Wein auf landesübliche Weise gefeiert wird. Das halbwüchsige Töchterlein des Verstorbenen kredenzt den Leidtragenden den Gedächtnisstrunk; die trostlose Wittwe, die zu trösten sich die Gevätterinnen nach Kräften bemühen, hat neben dem Bette ihres Gatten Platz genommen. Mehr fast, als irgend ein anderes Werk Vautier's zeigt dieses seine Kunst starker und gesunder Menschenschilderung, die das Schöne und Anmuthige findet, ohne je süsslich zu werden, das Charakteristische darstellt, ohne das Hässliche zu suchen. Obwohl ein wenig idealisirt, oder doch wenigstens von ihrer besten Seite aufgefasst, sind seine Menschen doch echte Menschen, echt in Rasse und individueller Eigenart, echt in ihren Bewegungen und im Ausdruck ihrer Gefühle. Vautier hat manches packende Drama und manche stille Tragödie gemalt, Sterbehäuser, Todtenbetten und Krankenstuben — aber nie finden wir eine Spur von Pose oder Schauspielerei. Eine schöne Ehrlichkeit, eine anheimelnde Lebenswärme überall, die weit mehr ergreift und fesselt, als der novellistische Inhalt seiner Bilder an sich.

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Hier seien noch einmal Richard Muther's Worte, mit denen der moderne Kunstforscher Vautier's liebevoller und liebenswürdiger Kunst der Menschenschilderung würdigt, angezogen; er schreibt:

«Fast rührend zu sehen, wie schön und rein in Vautier's Kopf sich das Leben spiegelt. Wie zart sind diese bräunigen schwäbischen Bauerntöchter, wie sympathisch und mild diese Frauen, wie reinlich und artig die Kinder. Man möchte glauben, dass Vautier freundlich und väterlich wohlwollend mit seinen Bauern verkehrt, sich selbst wohl fühlt bei ihren harmlosen Vergnügungen, dass er auch ihre Schmerzen und Sorgen theilt; und über diese Eindrücke berichtet er in seinen Bildern nicht streng

und überlegen lächelnd, sondern in schonender herzlicher Weise. Er will nicht aufregen oder erschüttern, weder durch Witze, Komik, noch durch Trauriges Trübsal erwecken. Das Leben zeigt ihm — wie Goethe während seiner italienischen Reise — «lauter angenehme Gegenstände» und selbst in traurigen Schicksalsfügungen nur Leute, die «das Unvermeidliche mit Würde tragen». Kein lauter Schmerz, Alles leise abgedämpft, von jener Milde, die sich im Klang des Vornamens Benjamin ausspricht. Knaus hat etwas von Menzel, Vautier von — Memlinc, auch in der liebevollen Intimität, mit der er das Kleine durchdringt. Die alten deutschen und niederländischen Meister malten in ihren religiösen Bildern Alles bis zum Nachtgeschirr Marias, den gestickten Lilien ihres Webstuhls oder dem Staub, der auf dem alten Gebetbuch liegt, und diese echt deutsche Freude am Stillleben, die behagliche Schilderung des Kleinen, kehrt auch bei Vautier wieder. Menschen und Wohnungen, belebte Natur und Atmosphäre setzen sich bei ihm zu einem freundlichen Stück Welt zusammen».

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Benjamin Vautier hatte durch die genannten Erfolge als Genremaler seinen Weg in der Kunst gefunden, und nun folgte Bild auf Bild aus dem Bauernleben der alemannischen Rasse. Bald waren es Schweizer, bald waren es Schwarzwälder oder andere Schwaben, bald war es Ernstes, bald war es Heiteres, was er malte, immer war es warm und gemüthvoll erfasste Wirklichkeit. Erfindungsreicher, weicher und mit mehr Erzählertalent begabt, als der markigere und nervenstärkere Defregger, liebenswürdiger und poesiereicher als der scharfäugige und unerbittlich beobachtende Knaus, schuf er sich seine Kunst, so recht gemacht, ihn, den Schaffenden und die Sehenden zu erfreuen, eine Kunst, die ins Volk dringen musste. Und, Dank den gründlichen Vor-

studien seiner Such- und Lehrjahre, schuf er so leicht, dass er, trotz aller Gründlichkeit und liebevollen Durchbildung im Detail seiner Bilder zu unsern schöpferischsten Malern zählt.

Nach dem «Leichenschmaus» malte Vautier einen «Alterthumssammler im Bauernhaus», vor dem die Inwohner ihre Schätze zusammentragen, Werthvolles und Werthloses, eine gothische Heiligenfigur und eine alte Kaffeemühle. Dann kam (1872) eines der Hauptwerke Vautier's, die «Fahrt über den Brienzer See zu einem Begräbniss»; es ist ein Kindersarg, den ein junges Ehepaar in tiefer Trauer auf einem, von jungen Burschen geruderten, von einem Mädchen gelenkten Nachen über das Wasser geleitet. Ungefähr um die gleiche Zeit entstand eine ländliche Szene «Am Krankenbette», die Eigenthum der Berliner Nationalgalerie geworden ist. Ein junges Weib liegt schwer krank auf dem Schmerzenslager und ihr Gatte, den eingeschlafenen Liebling auf dem Schooss, sitzt neben ihr, den Blick ernst auf sie gerichtet, ihre Hand fest in der seinen. Ein Abschied? Ein Gelöbniss? Ein Willkommen zu neuem Leben? — Jedenfalls ein ergreifendes Stück Menschenschicksal!

Im Jahre 1873 wurde auf der Wiener Weltausstellung das «Begräbniss auf dem Lande», ein sehr figurenreiches Bild, allgemein bewundert; es schildert die in Ergriffenheit und wohl auch in Neugier wartende Menge vor einem Bauernhaus, aus welchem eben ein Sarg getragen wird. Im Vordergrunde wartet schon die Bahre ihrer traurigen Last. Frauen und Männer — getrennt aufgestellt nach alemannischer Art — blicken theilnahmevoll dem Sarge entgegen — im Hintergrunde hält der gestrenge Dorfbüttel mit dem Stabe die Schuljugend zurück. Ein Bild aus der Lichtseite des Lebens gibt Vautier wieder in seiner (schon 1868) gemalten «Ländlichen Tanzstunde». Vor dem bäuerischen Tanzmeister mit seiner Fiedel sind in der geräumigen Stube des Dorfwirthshauses etliche dralle junge Dirnen angetreten und werden eben — die Fussspitzen nach auswärts! — in der «Grundstellung» unterwiesen; eine der Schönen hält sich am Ofen fest, um den Tanzschuh zurecht zu rücken. Links warten die Burschen, bis auch an sie die Reihe kommen mag. Auch der «Unterbrochene Streit» spielt im Dorfwirthshaus. Zwei Burschen haben Streit gehabt, ein Streit, dessen Spuren wir an den handelnden Personen eben so wohl wahrnehmen, wie an dem Stillleben von umgeworfenen Stühlen und zerbrochenen Flaschen, die umherliegen. Der Eine der Burschen, offenbar der Sieger, wird von seiner Mutter zurückgehalten, auf dass er seinen, entschieden noch nicht ganz vertobten Berserkerzorn nicht völlig entlade, den Unterlegenen halten Kameraden davon ab, einer bedenklichen Revanchelust freien Lauf zu lassen. Auch der Polizeidiener ist bereits erschienen und vernimmt mit strenger Amtsmiene Anklagen und Vertheidigungen, die ihm vorgetragen werden.

Von seinen Bauern weg in höhere Sphären führt uns der Künstler in seine «Verlobung» (1870), ein Kostümstück, das uns eine tafelnde Gesellschaft der Rokokozeit schildert, in deren Mitte ein Poet eben einen Toast auf das Brautpaar ausbringt. Auch der Stoff zum «Trotzkopf» ist der gleichen Gesellschaftsschicht in gleicher Zeit entnommen: eine Frau Mama hat den Seelsorger zu Hilfe gerufen, dass er einem hübschen Mädchen ins Gewissen reden soll. Das Trotzköpfchen hat sich schmollend abgewendet — und Recht hat sie! Den flotten Burschen, den sie lieben mag, soll sie nicht aufgeben und wenn sich alle Mütter und Abbates der Welt dagegen auf den Kopf stellen! Das ist das Recht der Jugend!

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Vautier ergeht es übrigens in diesen und noch etlichen anderen Bildern genau so, wie fast allen andern Bauernmalern in gleichem Fall. Sein überlegenes Können bewahrt ihn davor, etwas Schlechtes zu machen, aber wirkliche Eleganz, die bestechende Grazie der Weltdame, den Chic des Salons vermag er nicht recht wiederzugeben. Dazu gehört eine leichtere Hand, als sie der haben kann und darf, der gewohnt ist, Arbeitsmenschen in ihrem Thun und Treiben nachzubilden.

So recht wieder in seinem Element ist er bei dem 1871 gemalten, figurenreichen «Zweckessen auf dem Lande» gewesen: Die Honoratioren eines Dorfes setzen sich in einer ländlichen Wirthsstube eben zu Tisch. Der Herr Landrichter hat bereits das Präsidium eingenommen und die ihm zunächst Rangirenden, wohl Pfarrer und Lehrer, sitzen neben ihm; die Uebrigen scheinen in der Wahl ihrer Plätze noch unschlüssig, misstrauisch und wohl auch missgünstig blickt einer der Bauern auf den andern, als fürchte Jeder sich was zu vergeben, oder in Bezug auf die ihm gebührenden Ehren zu kurz zu kommen. «Der Besuch am Herd» (1873) vereinigt zwei liebliche Schweizer Mädchengestalten in einem traulichen Kücheninterieur, das etwa um ein Jahr später gemalte Bild «Die entzweiten Schachspieler» schildert mit feinem glücklichem Humor, die im Titel des Bildes gekennzeichnete Szene. Wir finden uns im Heim eines wohlhabenden Junggesellen, der eben mit einem Besucher, einem geistlichen Herrn Schach gespielt und sich mit diesem wegen irgend eines Zuges «zerkriegt» hat. Verlegen sucht der Hausherr seine Pfeife in Brand zu setzen, während der Abbé mit der Linken auf der Tischplatte trommelt, mit der Rechten ein Zeitungsblatt sich vor die Augen hält. Als Typen, wie dem Ausdrucke ihrer momentanen Stimmung nach, sind die beiden alten Herren virtuos gekennzeichnet, liebenswürdig und doch mit schärfster Beobachtung.

Aus dem Jahre 1875 stammt die «Aufforderung zum Tanz», eines der charmantesten Schwarzwälder Bilder des Meisters. Die Szene ist eine Gasse vor dem Dorfwirthshaus, unter dessen Siebendach man eine fröhliche Schaar zu sonntäglichem Vergnügen versammelt sieht; ein flotter junger Bursch fordert zwei vorüberkommende Mädchen zum Tanze auf — die Eine hat schon eingewilligt, die Andere scheint sich noch ein wenig zu bedenken. Das ganze Bild athmet die freundlichste Stimmung; man vermeint die Tanzmusik und das Plaudern und Lachen aus dem Wirthsgarten herüber zu hören. Noch im gleichen Jahre entstand der sehr bekannt gewordene «Abschied der Braut vom Elternhause», eine prächtige Probe schwäbischen Volkslebens, in dem Rührung und frische Heiterkeit gepaart, einen guten Klang geben. Ein später gemaltes Bild Vautier's, eine «Begrüssung der Neuvermählten» wirkt fast wie eine Fortsetzung zu dem ebengenannten Bilde und stellt den Augenblick dar, da der junge Gatte glückstrahlend sein blühendes junges Weib seinen Eltern zuführt. Die Mutter hat bereits die Hand der jungen Frau ergriffen und blickt ihr, treuherzig prüfend, in die Augen; das Schwesterlein des Gatten eilt der neugewordenen Schwägerin mit ausgebreiteten Armen entgegen.

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Ganz anderer Art wieder ist das Gemälde «Vor der Sitzung», mit dem unser Maler 1876 die Münchener Ausstellung beschickte; es ist in seinem Gegenstande nicht ganz leicht verständlich und wohl darum weniger populär geworden. Was Kraft der Charakteristik betrifft, zählt es aber Vautier's besten Werken bei und das ganze Milieu, der Sitzungssaal des Gemeinderaths einer kleinen Stadt, der sich eben zu einer wichtigen Besprechung versammeln will, die Gesichter der den verschiedensten Lebenssphären angehörenden Gemeinderäthe, die in mehrere Gruppen getrennt, theils für, theils gegen ein Projekt zu agitiren scheinen, alles das ist meisterlich geschildert, mit jener höchsten Charakterisirungskunst, welche die Schwächen der dargestellten Menschen scharfäugig erkennt, aber ihren Eindruck in der Schilderung

durch das heilige Mitleid mildert: Tout comprendre c'est tout pardonner! Das muss der Wahlspruch des echten Humoristen sein.

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Im «Tanzsaal eines schwäbischen Dorfes» ist das Leben und Treiben an einer solchen Stätte der Freude mit liebenswürdiger Lebendigkeit, wenn auch ohne besondere anekdotische Spitze geschildert. Links sehen wir im Dunst des Hindergrundes die Tanzenden, rechts die Musikanten und die Zuschauer — unter Letzteren namentlich die halbflüggen Schönen, denen der Tanzboden noch einen verbotenen Winkel des Paradieses bedeutet. Auf einem ähnlichen Schauplatz spielt die figurenreiche «Tanzpause» (1878). Im «Klostergang» (1879) sehen wir eine fröhlich sich tummelnde Mädchenschaar im alterthümlichen, romanischen Kreuzgang eines Frauenklosters. «Katechisation» zeigt uns die zum Religionsunterricht versammelte Dorfjugend in einer Sakristei. Auch das von der Hamburger Kunsthalle erworbene Bild «Hinterlist» schildert eine Kinderszene: Böse Schulbuben in der verschneiten Dorfgasse, die den Gespielen mit Schneeballen auflauern. Die «Poststube» führt uns die bunt zusammengewürfelte Gesellschaft vor Augen, die sich vor Abgang des Postwagens in der guten alten Zeit in einem derartigen Warteraum versammeln mochte, vom flotten Postillon bis zum betenden Kapuziner. Kinder stehen wiederum im Mittelpunkt der Bilder: «Der Vetter» — ein städtischer Junge bei seinem derbfrischen bäuerlichen Verwandten zu Besuch —, «Die Ermahnung» — ein Mädchen ermahnt vor dem Gang zur Schule seine Puppen, recht brav zu sein, «Eingeschlafen» (1879), «Im Walde» (1880), «Im Bade» (1889) u. s. w. Eine ganze Reihe von kleineren Werken hat die Schilderung einzelner liebreizender Frauengestalten zum Gegenstande und auch mit diesen Arbeiten, die für die meisten Genremaler mehr oder weniger «Brodarbeiten» bedeuten, lässt sich Vautier nicht zu leichtherziger Fabrikation herab, sondern er wahrt immer seinen künstlerischen Rang. Wir nennen hier «Spielkätzchen», «Ein Brief aus dem Thale», «In der Kirche», «Brigitte», «Winzerin», «Schifferin», «Regina», «In Erwartung», «Jetzt gang i an's Brünnele...», «Bärble», «Die Toilette» u. s. w.

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Durch alle Lebensphasen und Schicksale verfolgt der Maler seine strammen Burschen und schönen Mädels, seine Bauern und Bäuerinnen. Das prächtige Werk «Der Gang zur Civiltrauung» ist im Besitze der berühmten Heyl'schen Galerie in Worms. Das 1887 gemalte «Bange Stunde», das durch seine lichte, in bestem Sinne moderne Malweise auch in technischer Beziehung lebhafte Bewunderung hervorrief, lässt mit ergreifender dramatischer Gewalt eine Szene banger Sorge im Krankenzimmer eines jungen Weibes sich abspielen. «Kindlicher Trost» (1886), «Der verlorene Sohn» (1885), «Besuch bei der Genesenden», «Verlassen» sind durchweg Familienszenen, die tief zum Herzen sprechen. Des Lebens heitern Seite abgelauscht ist das 1881 fertig gewordene «Unfreiwillige Beichte». Wir sehen zwei reizende junge Mädels, die unter dem alten Baum vor der Kirche ihre Liebesgeheimnisse austauschen, nicht ahnend, dass ihnen verborgen auf der entgegengesetzten Seite des Baumes der gestrenge Herr Pfarrer, scheinbar in sein Brevier vertieft, ihre Geständnisse belauscht. Die beiden lichtübergossenen, jugendlichen liebenswürdigen Mädchen hier sind von ganz besonderem malerischen Reiz. Harmlose Heiterkeit athmen auch jene Bilder des Malers, welche Begegnungen der Städter mit gesunden Naturkindern zum Vorwurf haben: «Der Botaniker auf dem Lande», «Ein galanter Professor», «Auf der Studienreise», «Ein williges Modell», «Das entflohene Modell».

Im Erfinden anekdotischer, novellistischer Sujets ist Vautier so ideenreich gewesen, wie kaum ein Zweiter. Hier zeigt er in traulicher Bauernstube am Sonntagnachmittag — er sieht die Welt überhaupt im Sonntagsstaat am Liebsten und schildert sie selten im Arbeitskleide — Burschen und Mädels beim «Schwarzen Peter», dort führt er uns zu gleicher Stunde in eine Schenke, wo ein gewandter «Taschenspieler» einer Schönen eben eine Karte aus dem Mieder zieht; er verewigt zwei Dorfmädchen, die im Städtchen den Trödelkram in der Auslage eines Krämers bewundern, er lässt die zärtliche Auseinandersetzung eines Liebespaares durch ein in der Ofenecke verborgenes kleines Schwesterchen belauschen; er führt eine Bauerndirne in die «Magistratische Kanzlei», wo sie im Vorsaale den Amtsdiener und in der Schreibstube den Kanzlisten eingeschlafen findet; er conterfeit mit der feinsten Menschenkenntniss eine Gruppe prozessirender «Bauern vor Gericht» (1880), ein junges Paar, das den betrügerischen Schmuel oder Veitel «Vor dem Dorfschulzen» anklagt, er zaubert im «Gast im Herrenstübel» ein naturtreues Stück ländlichen Philisterlebens auf die Leinwand. Das «Brautexamen» lässt er sein Liebespaar vor einem alten Pfarrherrn bestehen, der merkwürdig an den vielgenannten Sebastian Kneipp erinnert; andere geistliche Typen zeichnet er in der «Schachpartie»; voll Humor ist die «Barbierstube», voll anmuthiger Schelmerei die Szene «Ohne Genehmigung des Urhebers», von grosser Schärfe der Charakterzeichnung «der Hypochonder»; poetisch reine Sonntagsstimmung, die stillste und lauterste fast von allen den vielen Sonntagsbildern Vautier's athmet die in einem Dorfkirchhof des Berner Oberlands verlegte Szene «Vor der Kirche» (1884). Eine Schwarzwälder Amme, vom älteren Brüderlein des Säuglings in ihren Nährpflicht belauscht, stellt das Bild «Eine merkwürdige Begebenheit» (1877) dar, «Abgetrumpft» eine dralle Bauerndirne, die eben aus einem Parkthor schreitend, dem frechen Lakaien des Herrenhauses die gebührende Abfertigung zu Theil werden lässt.

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

Die Zahl der Bilder, die unter Meister Benjamins Pinsel entstanden, ist fast unerschöpflich und wollte der Chronist mehr geben als eine trockene Aufzählung, so würde ihm unter der Hand ein Buch aus diesem knappen Nachruf. Nur eines Werkes sei noch ein wenig ausführlicher gedacht, eines Werkes, in dem der Maler so recht seine ganze Kunst und Kraft gezeigt, ob es gleich in seinem Gegenstande von Vautier's ureigenstem Gebiet, der Bauernschilderung, ein wenig ablag: der «Verhaftung». Auf der Münchener Ausstellung des Jahres 1879, also zu einer Zeit, wo die lebendige, dramatische Darstellung eines Gegenstandes, die Erzählerkunst des Malers in höchster Geltung stand, erregte das Bild Sensation und wird als eine der vornehmsten Typen dieser Kunstgattung auch dauernd giltig bleiben: In der malerischen, alten Kleinstadt ist am frühen Morgen ein — der Aufschrift seines Ladens nach — jüdischer Verbrecher verhaftet worden. Vor Schmerz und Schande ergriffen ist seine Tochter oder sein Weib an der Schwelle zusammengebrochen; eine Alte tröstet sie. Die Nachbarn, die Zeugen der Szene waren, umstehen noch die Stätte und während die Einen geschwätzige Neugier, ja wohl auch boshafter Hass erregt und zu lebhaften Erörterungen über den Vorfall führt, bewegt die Andern inniges Mitleid mit den Armen an der ausgetretenen Schwelle

des Wuchererhauses. Jede dieser Gestalten ist köstlich gesehen und köstlich getroffen, am Köstlichsten aber wohl die des jungen Mädchens im Vordergrund, das in tiefer, mitfühlender Ergriffenheit zu den unglücklichen Frauen hinüberblickt.

Noch einer anderen Seite von Vautier's künstlerischem Schaffen soll nicht vergessen werden, seine Thätigkeit als Zeichner und Illustrator. Im Jahre 1865 erschien eine von ihm mit herrlichen Zeichnungen versehene Prachtausgabe von Immermann's «Oberhof»; Wilh. Lübke hat u. A. diese Vautier'schen Zeichnungen mit geradezu enthusiastischen Worten gewürdigt. Noch näher lag ihm, dem «Schwabenmaler», die Aufgabe, Auerbach's Dorfgeschichte, das «Barfüssele» mit Bilderschmuck zu versehen und vielleicht sind hier die Bilder des nachschaffenden Zeichners wahrer und echter ausgefallen, als die Gestalten des seinerzeit so sehr überschätzten Salon-Romanciers. Im gleichen Jahre wie das «Barfüssle», 1869, erschienen seine Bilder zu «Hermann und Dorothea».

Was die äusseren Ehren, die Vautier erfuhr, betrifft, so haben wir verschiedener, ihm ertheilter Ausstellungsmedaillen schon gedacht. Er hat deren noch viel mehr erhalten, österreichische, preussische und bayerische Orden wurden ihm verliehen und er war Mitglied der Akademien von München, Berlin, Wien, Amsterdam und Antwerpen.

Einer der Besten seines Faches und seiner Zeit hat er sich einen Platz in der Kunstgeschichte für immer gesichert, einen Platz, den ihm auch die neidlos zuerkennen mussten, die neben ihm nach ganz anderen künstlerischen Zielen strebten.

Der Lorbeer, der ihm grünt, wurzelt im Herzen seines Volkes.

Benjamin Vautier. Studienzeichnung

B. Vautier pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bauern vor Gericht

B. Vautier pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Eine Verhaftung

DIE

MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNGEN VON 1898

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

«Ein selbständiges Recht hat die Technik in der künstlerischen Thätigkeit nicht; sie dient lediglich dem geistigen Prozess. Nur wo der Geist keine Herrschaft auszuüben im Stande ist, gelangt sie zu selbständiger Bedeutung, Wichtigkeit, Ausbildung und wird künstlerisch werthlos ..

Conrad Fiedler.

«Gefühl ist Alles!» sagt irgendwo Goethe, der grosse deutsche Idealist von Weimar, mit der ihm eigenen Kürze der Sentenz. Ein neuerer französischer Nationalökonom hat diese Formel tendenziöser gefasst; er wendet sie auf das Leben der Völker und das Gesetz von Wachsthum und Niedergang an; er weist überzeugend nach, dass die zukunftsfähige Lebenskraft eines Volkes nicht auf der Höhe von Technik, Verkehr, Existenzsicherheit, Ausbildung der Staatsorganisation beruht, — vielmehr allein von der Stärke und Richtung seines Gefühlslebens abhängt. Die Straffheit der Moral, eine allgemeine Lebensführung mit selbstbeherrschender Hinsicht auf den ganzen Volkskörper, die angespannte Seelenkraft in der selbstlosen Hingabe an fruchtbare Ideale, — das sind die schöpferischen und erhaltenden Elemente, mit denen Sparta, Athen, Rom im Alterthum, — Spanien, Italien, Frankreich im Ausgang des Mittelalters aufsteigend ihre Grossthaten verrichteten; «so herrlich weit es aber alle diese Volkskörper in der Geschichte auf allen Gebieten gebracht», — nichts konnte den Niedergang und den völligen Verfall aufhalten, als schrankenloser Egoismus des Einzelnen, schwüles Abirren von natürlichen Anschauungen und Regungen, Entartung, gedankenlose Umwerthung der öffentlichen Erscheinungen die Seelenkraft geschwächt hatten. Denn mit der Seelenkraft verliert sich der Schwung, und ohne den blind an sich und sein Werk glaubenden Schwung der Geister und Seelen wird nirgends mehr eine fruchtbar weiterwirkende That gelingen.

Adalbert Hynais. Studie

im Auge haben, neben solchen destruktiver Art gefunden werden, und dass den Ausschlag für den Zeitcharakter die stärkere Strömung gibt. Für die Zeitgenossen ist es demnach stets die Kardinalfrage, entweder aufkeimende destruktive Kulturtendenzen zu unterdrücken oder aber bei bereits vorgeschrittenem Stadium um die Gewinnung neuer Gesundheit sich thatkräftig zu mühen. — — —

Das treueste Bild unserer Kunstströmungen geben heute so ziemlich die Jahresausstellungen; in Deutschland in erster Linie die Münchner, und das besonders, weil die Beurtheilung der Lage durch die örtliche Trennung der zwei feindlichen Strömungen auch dem Laien einen Einblick in das geheime Wirken der geistigen Richtungen möglich macht.

Carl Bösenroth. Mondaufgang im Moos

Man kann von dem Glaspalast kurz sagen, dass in ihm sich die Kunstarbeit des gesunden Volks in seinem Genie wie in seiner werkthätigen Frische, in seiner nationalen Gesinnung und in seiner ungebrochenen Kraft vertrauenerweckend spiegelt. Auch der diesjährige Glaspalast wirft ein gutes Bild zurück: in Lenbach und Klinger zeigt er uns trotz des diesmaligen Fehlens der weiteren Namen, eine wie bedeutende und zukunftsvolle Kunst wir besitzen, — und er zeigt uns in der weiteren Gesammtheit einen erfreulichen Durchschnitt mit gesundem, organisch gewachsenem Gefühlsleben, mit klaren Anschauungen und einer augenscheinlich aufwärts gehenden Technik. In ihm kristallisirt sich die solide Rechtschaffenheit nicht nur, welche die Münchner Kunst seit vielen Jahrzehnten auszeichnet, — es ist auch thatsächlich die Mehrzahl der grössten Leistungen in neuester Zeit in seinem Gefolgskreis entstanden. Er steht hinter seinem Vorgänger in keiner Weise zurück. Er übertrifft auch in seinem wirklichen Gehalt, wenn man in unbefangener Sachkenntniss abwägt, sicher seinen Secessionsrivalen am Königsplatz. Sieht dieser zweifellos pikanter aus, so vergesse man nicht, dass Mixed-Pickles und Sardellen auch pikant sind, — dass das Pikante aber weder für die geistige noch für die leibliche Nahrung irgend welchen, — es sei denn einen vernichtenden, — Werth besitzt. — Hat der Glaspalast einige monotone Säle und mancherlei Minderwerthiges, so ist zu berücksichtigen, dass er in seinem

F. von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Erica und Marion Lenbach

F. von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildniss

Caspar Ritter. Blumen

System einer objektiven, der ganzen nationalen Hervorbringung dienenden Kunstpflege im Wettbewerb auf ein obenhin bestechendes Aussehen mit der Secession nicht rivalisiren kann — d. h. für ein oberflächliches Auge; die Secession gibt ja ihrer schönen einstigen Devise: «Nothwehr für die unterdrückte Jugend» — längst die praktische Auslegung, dass durch rabiates Auswählen unter den frischen Kräften, — soweit sie nicht einem bestimmten Kreis angehören, — ein buntbewegter, den Laien leicht blendender Eindruck zu erzielen ist; hätte der Glaspalast in diesem Jahr einmal sich zu dem gleichen kunstmörderischen Verfahren bequemt, so würde auch der Naivste sehen, durch welch' eine Summe bedeutender Würfe und durchweg gediegener Leistung er dem Unternehmen am Königsplatz überlegen ist!

Hermann Urban. Jugend

Von der Secession hörte ich in München Viele sagen, dass sie auffällig still stände. Das stimmt nicht. Sie schreitet in Wirklichkeit rapide in ihrem natürlichen Verfall fort. Sieht man von einigen Fremden ab, — deren Viele zum Verdecken eigenen Defizits herangezogen sind, — so bleibt kaum ein Dutzend Namen solcher, die man mit aufrichtiger Freude betrachten kann. Die sehr geschickte Anordnung der ersten Säle hilft darüber so wenig hinweg als die durchtriebene Einführung und Anpreisung, — als die Geschicklichkeit, mit der die Secession einen Theil der Tagespresse für sich zu interessiren verstanden hat. Es gibt

Eugenie Munk. Pierrot

— und die Schlussfolgerung ist nicht mehr abzuweisen, dass die Episode der «Secession» nunmehr zu Ende geht. — —

Gegenüber diesem Hurrahstil überreizter Nerven und willenlos jedem Eindruck vom Ausland überlassener Sinne im Secessionshaus wirkt der Glaspalast wohlthätig mit der ruhigen und nachdrücklichen Dynamik einiger hochbedeutender Schöpfungen von Zukunftstragweite und einer grossen Zahl grundsolider Arbeiten, die auf dem Boden ehrlicher Künstlerbegeisterung an den Welterscheinungen und eines tüchtigen, überall sich hervorkehrenden Handwerkskönnens gewachsen sind.

Die Hauptanziehungspunkte bilden hier diesmal zwei unserer grössten, einander vollständig entgegengesetzten Künstlerpersönlichkeiten, — nämlich Lenbach und Klinger. Man kann von der über ein Dutzend Werke enthaltenden, mit der grössten Feinheit des Zufälligen vorgeführten Sonderausstellung Lenbach's schlechthin nichts Besseres sagen, als dass eine neue Jugend über den Künstler gekommen ist und er die bisher eingenommene Höhe, — so unglaublich es klingen mag, — noch überboten hat. Seine «Halbfigur einer Zigeunerin» ist geradezu ideal vollkommen und eine der schönsten Leistungen des Künstlers, die unbedingt in ein grosses Museum gehört. Ist dieser runde, etwas nach hinten gewandte Körper mit dem Gewandfetzen wunderbar gemalt, — ist da ein Schmelz, eine Wärme, eine Tiefe im Ton und eine bethörende Stimmung, welche uns ähnliche Eindrücke von den grössten Meistern der Geschichte, — einem Tizian, Rembrandt, Rubens, — lebendig macht! Und diese stupende Wirkung setzt sich heuer von Bild zu Bild fort, wobei diesmal das weniger Vollendete seltene Ausnahme zu bilden scheint. Da ist das erstaunlich feine und schlagend ähnliche Bildniss einer älteren Dame, — neben ihm das süsse Köpfchen einer bekannten Münchner Malersgattin, das prächtig im flüchtigen Augenblick eines aufhuschenden Lächelns erhascht ist, — von gleicher malerischer Genialität aber auch das Doppelbildniss in Vollfigur von einer jungen Dame und einem Mädchen, dessen kostbare Farben bestechend aus dem tonigen Hintergrund tauchen: in den fremdartig-feinen Zügen mit dem Feuer und dem sprühenden Geist im Auge glaube ich Frau von Lenbach selbst zu erkennen. Ich hebe noch das kraftvolle Schauspieler-Bildniss, den reliefartigen Bismarckkopf und Björnsons Conterfei heraus, ohne damit die besten Stücke dieses Lenbachsaals annähernd vollzählig angeführt zu haben. — — — Was das immer wieder Unbegreifliche an den Lenbachschöpfungen ist: er steht fast überall — seltene Ausnahme

F. A. von Kaulbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Frau von Kaulbach

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

F. von Defregger pinx.

Kraftprobe

Max Ring. Am Gemüsestand

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

abgerechnet — sicher auf dem Boden der Natur. Seine Farben und Töne sind das Seltenste, oft Köstlichste, das Musikalischste möchte ich sagen, was ein königlich in seinem Reich herrschender Geist ausgesonnen hat, — es steckt eine grenzenlose Arbeit und Vorbereitung, ein unglaubliches Beobachten und Nachdenken in diesen scheinbar so mühelos hingesetzten Tondämmerungen, die in dieser Finesse und Differenzirung anscheinend niemals in der Natur vorkommen; aber er verliert trotzdem nur sehr selten einmal die Natur aus dem Auge; sie steht schweigsam überall in seinen Formen und in jedem Gesichtsinhalt als etwas ihm genau Bekanntes, das er aus primitiver, roh wirkender Einfachheit erhöht, mildert und nach seinen Malerinstinkten umgestaltet. Dieser enge Zusammenhang von Natur und Geist bei ihm und diese königliche Herrschaft über die Mittel der Kunst bedingen Lenbach's Grösse; man darf heute, wo Böcklin's und Menzel's Werk mit dem Alter dieser Maler als abgeschlossen gelten können, von dem jugendfrischen Sechziger Lenbach ohne jegliche Uebertreibung sagen, dass er der erste «Maler» der Gegenwart ist. Und dabei ist seine Kunst in ihrem ganzen Umfassungskreis, in ihrer seelischen Richtung doch vollkommen national; sie kann vorbildlich dafür sein, wie ein Künstler in seinen Mitteln sich die Erfahrungen aller Völker und Zeiten der Geschichte dienstbar machen darf, ohne den Zusammenhang mit dem Kunstgenius seines Vaterlandes zu verlieren.—

Conrad Kiesel. Damenbildniss

In einer ganz anderen Welt der Kunst doch eine Lenbach verwandte Erscheinung ist Klinger, der diesmal sein vielgenanntes, in der «Kunst unserer Zeit» schon mehrfach besprochenes Riesentriptychon: «Christus im Olymp» ausstellte. Das Bild ist äusserst ungünstig angebracht. Der rothe Koloss zur Linken, der blaue zur Rechten sind die ungeeignetste Nachbarschaft, — das grelle Oberlicht, das durch ein besonderes Velum hätte gedämpft werden müssen, macht die Farben, welche im Vorjahr auf der Leipziger Gewerbeausstellung und in der Werkstatt des Künstlers blüthenfrisch und lebendig wirkten, kalt und hart; dem Bild ist bis auf

Anton Laupheimer. In Ferien

die durch ihre tiefere Lage begünstigtere Predelle fast der ganze eigenthümliche Farbenreiz genommen. Das ist sehr bedauerlich und sollte abgestellt werden; der Glaspalast hat doch gewiss keine Ursache, den geschäftigen Gegnern eines seiner «Haupttrümpfe» Wasser auf die Mühle zu giessen. Das Bild darf ich aus den wiederholten Beschreibungen wie aus Abbildungen als so bekannt voraussetzen, dass ich ein Eingehen auf seine Einzelheiten unterlassen kann. — Was Lenbach unter den «Malern», ist Klinger mit seinem zwischen 200 und 300 Nummern zählenden Gesammtwerk unter den «Künstlern». Er ist Phantasiekünstler grössten Kalibers, in dem die Gedankengänge von Antike, Renaissance, der gesammten Gegenwart nach künstlerischem Ausdruck drängen, für welchen er die Stecherkunst, die Plastik, die Malerei verwendet hat. Seit seiner Reife steht er in den Formen streng auf der Natur; aber er erhöht die Natur wie jeder grosse Künstler; seine Farben sind darum ebenso wenig Naturfarben wie die von Lenbach; er sucht im Kolorit gewisse grosse symbolische Wirkungen, die seinem Bildproblem dienen. Das haben alle grossen Künstler von Giotto bis Michelagniolo, von den Eycks bis Dürer, von Cornelius bis Böcklin gethan, — und es ist wirklich gut, dass die Kunst in ihrem

Lauf stets noch von grossen Künstlern, nie aber von schlechten Kritikern mit mangelhafter Kenntniss der Kunstgeschichte gemacht wird. Wenngleich für Klinger persönlich die Malerei die sprödeste unter seinen Techniken ist, hat er doch ein als Bild so ausgezeichnetes Farbenkunstwerk wie das «Parisurtheil» geschaffen, und man wird auch diesen «Christus im Olymp» trotz mancher ernsten Einwände der Zukunft überlassen können. Dies Werk geht seinen Weg mit seiner gedanklichen Grösse, seiner edlen Formengebung, seiner Farbenkraft, — ob der Künstler es noch einmal übermalt oder nicht, — es ist viel zu bedeutend. Wie wir Germanen aus Gründen, deren Erörterung hier zu weit führt, wohl am tiefsten in die weltgeschichtlichen Probleme der Antike und der Renaissance eingedrungen sind, — so ist auch dies Werk wie andererseits Ibsen's «Kaiser und Galiläer» ein Zeuge davon; ferner aber auch dafür, wie grossartig der ideelle Zusammenprall von Antike und Christenthum von einer modernen Künstlerphantasie erschaut worden ist.

Albert Hynais. Studie

Klinger ist im gesammten Nord- und Mitteldeutschland heute rückhaltlos anerkannt; wo man ihn im Einzelnen nicht goutirt, hält man sich mit gutem Takt zurück, weil man sich sagt, dass ein bedeutender Künstler am Ende doch Recht hat; man ist durch die Erfahrungen mit Menzel und Böcklin gewitzigt; die Opponenten der 70er und 80er Jahre gegen beide haben Haare auf der Wahlstatt gelassen, — sie haben als schliesslich nicht ernst genommene Leute ihre kritische Thorheit mit der Laufbahn bezahlt und sind grösstentheils verschwunden. Aus einer bestimmten, sehr gekannten Münchner Gruppe heraus wird jetzt dasselbe mit Klinger erlebt. Böcklin, an dessen Stellung nicht mehr zu tasten ist, wird verherrlicht, — aber die «Allegorie» (Böcklin hat kaum Anderes je gemalt!) gilt ihnen u. A. als künstlerisches Unding und veraltet. Die Allegorie beherrschte leider nun alle Zeiten der Kunstgeschichte, — wie kann man ohne sie Michelagniolo's, Ruben's Namen nennen! — sie wird immer, wo intensives Geistesleben sich mit dem Formentalent der Kunst vereinigt, die Darstellung eines Künstlers bestimmen. Das wird nie anders sein und immer werden die Kunstgesetze aus den grossen Kunstwerken abgeleitet werden müssen. Den grossen Kunstwerken aber ist es eigenthümlich, dass sie immer vom Wesen der schaffenden Künstlernatur bestimmt werden: der

L. von Löfftz pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Orpheus und Eurydike

Franz Stuck pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Pallas Athene

Orrin Peck. Kohlkrautgarten

eine leistet Unvergängliches im malerischen Ausdruck wie Lenbach, — der andere zieht als einsamer Philosoph die Quintessenz aus der Geschichte und formt sie zum Werk der bildenden Kunst wie Klinger, — der dritte schildert die bunten Bilder des Lebens unmittelbar nach der Natur wie Menzel und Defregger, — ein vierter lässt sich Paradiesesträume einfallen wie Böcklin. Ein Jeder wird trotz aller Schulmeistereien Recht behalten müssen. Das Einzige, was in der Kunst nicht das mindeste Daseinsrecht besitzt, das ist die Stümperei, die mit frecher Miene vorgibt, Meisterschaft zu sein, — ist die seelenlose Mache und jener prahlende «Verzicht» auf Geist, Bildung, die Errungenschaften vieltausendjähriger Kulturarbeit, welcher im Grunde nichts als Zugeständniss blödester Geistes- und Herzensarmuth ist. —

Nikolaus Gysis. Studienkopf

Unter den übrigen, der Phantasie huldigenden Werken der Ausstellung sind einige Collektiv-Abtheilungen zu nennen. So die interessante von Gysis mit ihrer Vielseitigkeit und ihrem graziösen Charakter, — so auch die vornehmen Tafeln von Löfftz; der Meister hat seine langerwartete Darstellung von «Orpheus und Eurydike» gebracht, — zwei ausgezeichnete Männerakte und ein bekleidetes zartes Weib dazwischen mit schönem Rythmus der Bewegung, mit einem sehr delikaten Farbengeschmack, mit bestechendem Schönheitsgefühl; es ist im antikisirenden Stil der älteren deutschen Schule eine sehr anmuthige Schöpfung, welche es wohl verdient, in der Pinakothek neben desselben Meisters berühmter «Grablegung» zu hängen. Erreicht sie diese auch nicht ganz, so ist sie doch ein mit unendlicher Liebe und Andacht geschaffenes Werk. — Ein sehr verheissungsvolles koloristisches Talent ist ferner das von Raffael Schuster-Woldan, der Jahr für Jahr in junger Meisterschaft gewachsen ist. Er ist ein Phänomen an Farbengeschmack und hier von hoher Feinheit, — wofür seine «Legende» ebenso Beweis ist als das entzückende Mädchenbildniss mit seinem System grüner Töne. Kann man von seinem «Selbstbildniss» sagen, dass es meisterhaft

Ernst Thallmaier. Lektüre

charakterisirt noch ausserdem ist, so geschieht es mit einer gewissen Beruhigung, dass dieses koloristische Talent Dank neutralisirender Gabe an der Klippe des Versandens in der Koloristik schwerlich scheitern wird. Wir wissen auch von früher her, wie herzhaft der Künstler sein kann, mit dem wir uns in Kurzem noch näher beschäftigen werden. Uebrigens ist auch sein Damenbildniss nach dem Vorbild des bekannten Selbstbildnisses von Vigée Le Brun eine sehr treffliche Arbeit. Bei der Secession ist noch Stuck hervorzuheben. Seine längst bekannte «Kreuzigung» wirkt hier ungleich günstiger Dank besserer Beleuchtung, als diejenige seiner Zeit bei der Berliner Ausstellung war, und lässt die wuchtigen Massen der Farben viel glücklicher zusammengehen. Man sieht bei solchen Vergleichen, wie viel bei einem Bild auf die richtige Beleuchtung und passende Nachbarschaft ankommt. Unter mehreren kleineren Tafeln sind noch eine neue Auffassung der «Pallas Athene» als von guter malerischer Durchführung, — ein neues Selbstbildniss daneben besonders hervorzuheben.

Hermann Moest. Das Los des Schönen

Nicht viele, aber zum Theil hochachtbare Werke gehören dem religiösen Stoffkreis diesmal an. Hier ist seit Jahren ein spürbares Versagen festzustellen, das einem Zeitzuge entspringt. Eine Ernüchterung ist vorhanden, die als ein Rückschlag gegen die reiche Pflege des Gebiets bei den Münchnern und Düsseldorfern in den ersten drei Vierteln des Jahrhunderts gelten kann. Das Wenige, welches hervorgebracht wird, macht den Eindruck bestellter Arbeit für Kirchen und Kapellen oder aber des gleichgiltigen Versuchs mit neuen Wegen der Auffassung, der Technik, — der naive Glaube und die selbstvergessene Andacht wird selbst im Besten oft vermisst. Trotz dieses kleinen Minus indessen ist Marr's aufsehenerregende «Madonna» nahezu ein voller Wurf. Es ist malerisch eine sehr tüchtige Arbeit mit einer glänzenden Behandlung des Beleuchtungsprinzips nach dem berühmten Correggio der Dresdner Galerie, und die Lieblichkeit der «Madonna» und des Bimbo, die süsse Kindlichkeit der kleinen Engel im Halbkreis und die ergriffene Unschuld der Grossen dahinter sind Bildelemente von

grossem Gewicht; nur stört mir das erstarrte Pathos der Engelgeberden die Wirkung gerade so sehr als das knallige Roth des Madonna-Kopftuchs, — und ich möchte wünschen, dass der Künstler hier nochmals den Pinsel ansetzt.

Anton Montemezzo. Leckerbissen

Daneben ist auch eine gross und wuchtig erdachte «Adoratio crucis» von Thedy zu nennen, die viele treffliche Eigenschaften hat und trotz einer gewissen Herbheit durchgebildeter Formen doch feine psychologische Züge offenbart. — Der talentvolle, aber ungleiche Corinth bewegt sich auf seiner «Kreuzigung» in der bei ihm schon bekannten quattrocentistischen Formenwelt der Präraphaeliten mit diesmal noch trockenerer Farbe, überrascht dagegen auf der frisch hingesetzten kleinen «Versuchung des hl. Antonius» durch die Fülle der Bewegungsmotive sowie drastischer Verkörperungen von der Sünde in dieser vergänglichen Welt. — Ein anmuthiges Stück ist der kleine Madonnenkopf in originellem Rahmen von dem auch beim Bildniss mit Auszeichnung zu nennenden Echtler, — nicht minder distinguirt aber auch — least not last — Nonnenbruch's sehr empfundene «Verklärung» mit der süssen, von Engelsköpfen umgebenen Engelsgestalt, — die nur für meinen Geschmack um ein paar Striche zu weich gehalten ist.

Von grosser Historie ist nur ein Paradebild von Braun zu nennen, das den Prinzregenten mit seinem Stab eben die Front eines Regiments abreitend darstellt. Die malerisch widerstrebende Aufgabe, modernes Militär und seine Stäbe während der Paradestellung bildnissähnlich und namentlich in bayerisch-blauer Uniform darzustellen, ist, so gut es geht, behandelt, — — übertriebene künstlerische Anforderungen darf man an solche Werke nicht stellen, da hier der militärische Zweck die Hauptsache ist. —

Franz Grässel. Enten

Mannigfach und theilweis recht anmuthig ist das Phantasiestück vertreten. Da ist ein origineller Einfall von Pacher, welcher in seinen «Abschiedsgedanken» mit

M. Nonnenbruch pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Verklärung

eigentlich wenig bedeutenden Mitteln eine sehr hübsche Sache zu Stande brachte. Ein in letzter Dämmerung dahinrollender, sehr plastisch gemalter Zug an einer Kurve, — letzter Glast am Horizont, — am hellen Coupeefenster ein träumender Mann, vor dessen verlorenem Auge aus den Wiesennebeln am Bahndamm Faschingsgestalten sich bilden und zu ihm empordrängen. Es liegt eine eigene Wirkung in dem Bild, — ein feines Erhaschen jener Stimmung des einsamen Indienachthineinfahrens und melancholisch lebendigen Rädergerolls, wenn das Herz zurückbleibt, wo die Fahrkarte gelöst ward. Verwandt im System der Erfindung ist diesem Bild ein neuer Malczewski, dessen heurigen Gegenstand ich vor Langem von ihm einmal in malerisch noch feinerer Lösung behandelt sah: Ruhmesträume eines jungen Kunsthandwerkers. Da sitzt auf einer Stehleiter oben ein Malerlehrling und stiert vor sich hin, indessen die ihm entfallenen grossen Schablonen langsam zur Erde schaukeln; ihr Geräusch macht Gestalten vor seinem Auge wach, — bunte Gestalten, die er einst darstellen wird und die ihm die heiteren Freuden erfolgreichen Künstlerlebens verführerisch herzaubern. Die Kunst, mit der Malczewski runde Figuren in schwergewichtslosem Schweben und triebhaft bestimmter Bewegung darstellt, ist frappant, — ich kann nicht ergründen, woran es liegt, — aber man glaubt ihm seine Fleisch und Blut gewordenen Träume.

Leopold Schmutzler. Ein Spaziergang

Georg Schuster-Woldan mit einem Eckehard, — das noch ungeklärte aber gewiss entwickelungsfähige Talent von Müller-Schönefeld in seinem «Märchen», — Huber mit einem Lucifer, — Strathmann mit einem neueren seiner originellen und kunstgewerblich hochinteressanten

ähnlich, vollendet, wesenhaft wirkend, weil das Bestimmende in ihrer Erscheinung nicht obenhin, sondern «in der Tiefe des Seelenmysteriums begriffen» ist. — Man weiss ja, dass auch Lenbach oft lange vor dem Malen im persönlichen Verkehr sich in das Wesen seiner Personen hineinfühlt, und wer sein märchenhaftes Werkstatt-Museum kennt, dem ist vielleicht aufgegangen, welche starke Suggestion es auf den ausüben muss, der öfter zur Bildnisssitzung hierher kommt: er lässt unter dem Stimmungseindruck der hier beisammen befindlichen Jahrhunderte in sorgfältig erlesenen Werken derselben den Alltag seiner Meinungen und Launen von heute draussen, — er wird gefügig und stillbescheiden und verräth unbewusst, was sein eigentliches Milieu ausmacht.

Unter den zahlreich vorhandenen guten Bildnissen ausserhalb der Säle von Lenbach und Kaulbach ist diesmal Echtler besonders hervorzuheben, der den Prinzregenten in sehr schlagender und malerisch höchst geschmackvoller Weise darstellte. Er modellirte gut, zog das Licht in der Hauptsache auf den Kopf in jener glücklichen Art, die uns bei Herkomer und der Parlaghy schon entgegengetreten ist; sie erfordert eine sichere Kenntniss der Mittel, die man dem Bild von Echtler nachzurühmen hat. Es ist das erste mir bekannt gewordene Bildniss von des Künstlers Hand, und ich bekenne gern, eine angenehme Ueberraschung davon gehabt zu haben, weil so reife Werke doch sonst immer das Ergebniss langer Uebung zu sein pflegen. — Auch Schwill, dessen sehr ansprechendes Selbstbildniss ich im vorigen Jahr schon hervorhob, ist wieder sehr bemerkenswerth. Wie treffend ist die Dame in dem gütigen Lauschen des Auges charakterisirt und wie geschickt das in den Farben changirende Kleid gemalt! — so gut, dass dem Laien die Kunst darin kaum auffallen wird. Das Inkarnat könnte ein wenig frischer und der Schwung in der Darstellung ein wenig herzhafter sein, aber auch ohnedem erregt das Bild Aufmerksamkeit für sich, wie für einen sich solide und ehrlich auswachsenden Künstler, der seinen Weg sicher geht und reifen wird. — Berényi's Bildniss unseres Frankfurter Malerpoeten Hans Thoma gehört mit seinem Kontrast von Dunkel und Hell auch zum Besseren, wenngleich zu bemerken ist, dass der ungarische Künstler trotz des koketten Durchblicks auf einen kleinen Odenwald-Hain das eigentlich Thoma'sche nicht recht gefasst hat. — Frau Parlaghy hat neuerdings keine glückliche Hand, wie das hier ausgestellte Bildniss neben anderen neuen Arbeiten in Berlin zeigt. Sie wird hart, unvermittelt, sucht schlagende Wirkungen mit rohen Mitteln. Das thut ein Künstler dauernd nur auf Kosten seines Talentes, weil gerade diese Form des Abirrens mit dem faden Virtuosenziel im Auge einer falschen Anschauungsrichtung entspringt; es wäre bedauerlich, wenn die schöne Begabung der

Stanislaus Grocholski. Verlangen

Künstlerin sich auf diese Weise ruiniren sollte. — Unter vielem Trefflichen sind hier ferner anmuthige und geistvolle Mädchenköpfe von Erdtelt, — Zimmermann's im Ton so sehr als in der schlichten Charakteristik vornehmes Bildniss von Staebli, — von Raff ein sehr wirkungsvolles und gut präcisirtes Damenbildniss, — gute Arbeiten von Kirchbach, Thor, — von Orrin-Peck ein süsses rubensfarbenes Kinderstück, — von Fröhlich anzuführen, ohne dass in dem hier gegebenen Rahmen sich das Hervorragende erschöpfen liesse.

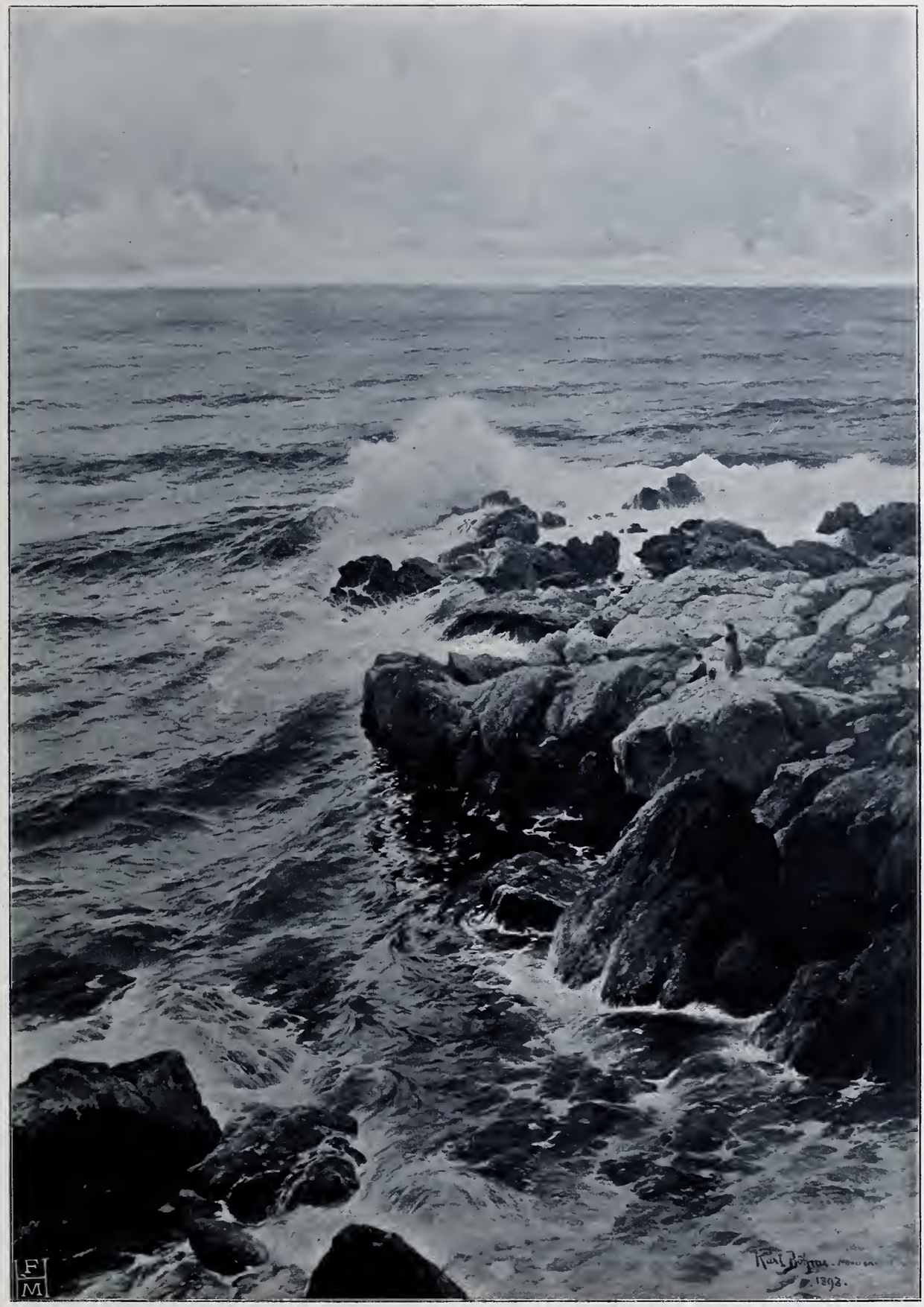
Interessante Tafeln sind auch jene von Höflinger, — ein rund herausgearbeiteter, frischer und pikanter Frauenkopf mit kecken Farbengegensätzen, der gegen eine Landschaft abgesetzt und als eine sehr geschickte Arbeit hervorzuheben ist, — sowie das anmuthige Frauenbildniss von Hoff, dessen feines, nur ein wenig zu weich behandeltes Gesicht von einem teppichartigen Landschaftshintergrund sich abhebt; auch diesem ansprechenden Suchen nach frischer Auffassung wird eine grössere Herbheit erst die rechte Würze geben. Beide Arbeiten bewegen sich in der Richtung, welche die altniederländische und die mit ihr so eng zusammenhängende altdeutsche Kunst lange vertreten hat. — —

Richard Falkenberg. Ophelia

Die Kunstweise der Jugend, wie sie von der Secession in den ersten Jahren vertreten ward, hat sich mit ziemlicher Vielseitigkeit des Wollens auch dem Bildnissgebiet zugewandt, — im Verlauf eines Jahrzehnts manche anerkennenswerthe Schöpfung hier hervorgebracht, — im Ganzen jedoch keinen Boden gewonnen; es ist eines der charakteristischen Zeichen für die gegenwärtige Lage, dass das Publikum sich kühl gegen Gemaltwerden im «modernen» Sinne verhält, und dass keines von den Talenten dieser Art aufkommt. Das liegt in der Sache selbst begründet. Die «moderne» Kunst hat die Betonung auf die zufällige Erscheinung des Augenblicks, demgemäss malerisch auf blosse Palettenkünste gelegt, — sie ist in der Charakteristik auf rein äusserliche Momente ausgegangen, so dass der Mensch, sein Wesen, sein Charakter zur Nebensache vielfach geworden ist. Und damit ist die Grundfrage der Bildnisskunst eben übersehen worden. Wie man sich aber auch als Neuerer und Erfinder geberden mag und der Tamtam kritikloser Freunde für

Erich Kubierschky. Abendlandschaft

ein paar Jahre Einem auch Recht zu geben scheint: man kommt weder in der Kunst noch sonstwo um die Grundgesetze herum, die begriffen und berücksichtigt werden müssen, um etwas Dauerndes zu schaffen. Auch diese Erscheinung der modernen Kunst hat dazu noch einen anderen Haken, als gemeinhin in den Erlassen der Partei-Bonzen zu lesen steht. Man kann nirgends weniger schwindeln als in der Bildniss-Malerei; da heisst's: unbedingt bis in das Kleinste hinein zeichnen, die Palette unterordnen, kraft hoher Bildung und divinatorischer Gabe in einem Menschenantlitz lesen zu können. Dazu thut angeborene Fähigkeit viel, — aber die Bedingung bleibt immer bestehen, dass Energie der Vertiefung und Ausdauer die persönliche hohe Kulturstufe erzeugen müssen, von der aus der Künstler souverain durch das Antlitz hindurch in die Menschenseele hineinblickt. Die technische Erleichterung, welche die modernen Malprinzipien ihren Jüngern gewährt, sind sehr verhängnissvoll bei einem erdrückenden Prozentsatz derselben geworden; es fehlt der Zwang der Versenkung, weil nicht so oft, ausdauernd, beobachtend an ein Werk die Hand gelegt werden muss. Es geht alles so schnell heute; damit fällt das selbsterziehliche Element in der Technik fort; das Denken innerhalb der Sache entwickelt sich nicht weiter, — es verlernt sich mehr und mehr wie jede nicht ständig geübte menschliche Eigenschaft. Lässt man sich als Beschauer von billigen Kunststücken nicht blenden, so wird man in modernen Ausstellungen oft auf's Höchste überrascht, welch' ein Mangel von Intelligenz, an bewusstem Sehenkönnen, an Bildung hinter der Mehrzahl der «modernen» Bildnisse gähnt. Und das fühlt das Publikum instinktiv; daher die grosse Menge von «Dargestellten in öffentlicher Stellung» auf unseren Ausstellungen,



Carl Böhme. Scirocco (Motiv von Capri)

und demgegenüber nur ein paar Brosamen wirklich und in baarem Gelde bezahlter Bildnisse, also von Arbeiten, die über das Verhältniss des Publikums zur Sache einige gewichtige Rechenschaft geben.

An Tafeln von unleugbarem Talent und wahrscheinlicher Entwickelungsfähigkeit sind in dieser modernen malerischen Richtung beim Glaspalast zwei Bildnisse des von den Schotten beeinflussten Malers Knirr hervorzuheben, dessen Halbfigur einer jungen Dame allerdings in Geschmack der Farbe und Auffassungskraft die kleineren Bilder nicht erreicht. Auch Matiegzeck's Damenbildniss ist eine feine und geistvolle Arbeit voll bewussten Könnens, bei der nur der Scherz mit dem Schatten auf der unteren Gesichtshälfte hätte wegbleiben können. In der Secession steht Uhde's gut gemalter und farbig in der Muffigkeit der Armeleut-Existenz famos getroffener alter Kerl auf diesem Boden; warum aber verzichtet ein so ausgezeichneter Charakteristiker, wie Uhde vordem war, auf seine vielleicht beste, sicher aber entwicklungsfähigste Eigenschaft, indem er nicht mehr als die blosse Erscheinung gibt? Velasquez, der ihm bei der Auffassung vorgeschwebt zu haben scheint, hätte ihm auch den Hinweis geben können.

Otto Propheter. Bildniss des Professors Ferdinand Keller

Eine merkwürdige und leider nicht in gutem Sinne bezeichnende Zeiterscheinung ist sicher diejenige, dass alle die jüngeren Leute, welche sich von Lenbach und seiner Richtung abgewandt haben, um «neue Wege» der Bildnisskunst zu suchen, fast insgesammt wurmstichigen Verfallmanieren nachgehen und sich streng hüten, beim Nächstliegenden und Natürlichsten anzuknüpfen: nämlich bei der stammverwandten altniederländischen und der altdeutschen Bildnisskunst. Von Jan van Eyck bis Cranach ist hier eine Anzahl von Meisterleistungen überkommen und hängt in München, Berlin und Dresden doch so leicht zugänglich aller Welt vor Augen, dass diese bloss weit aufgethan zu werden brauchen, damit sie in der glänzenden Farben-Gluth und Pracht, der schlagenden Charakteristik, der gemüthvollen Liebe unsere beste Volkskraft der Vergangenheit erkennen. Freilich hängt diese Kunst mit der zeichnerischen Illustration und dem Kunstgewerbe noch so eng und natürlich zusammen, dass ihre Neuerweckung an den Lerneifer, die Ausdauer, das ehrliche Gewissen der Nachtastenden grosse Anforderungen stellt. Aber bedeutende Kunst erfordert immer die völlige Hingabe. Wo sich die Neigung des Einzelnen etwa gegen die von Lenbach angebahnte Richtung wehrt, da liegt für einen ernsthaft wollenden, weitschauenden und ein nationales Gewissen besitzenden Künstler eine weite und entwicklungsfähige Bahn. Böcklin's Bildnisse, Thoma's Selbstbildniss in Dresden, — was ferner der Frankfurter Pidoll hier vereinzelt neben einigen Anderen auf Dürer's und Holbein's Bahn versuchten,

Raffael Schuster-Woldan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Malerin

Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der getreue Eckart

Carl Becker. Abend an der Nordsee

haben nachdrücklich bewiesen, wie künstlerisch und zeitgemäss diese von Dummköpfen gern als «veraltet» ausgegebenen Stilweisen sich fortführen lassen.

Auch Anetsberger, dessen Namen ich zum ersten Male antreffe, lieferte in seinem ausgezeichneten Herrenbildniss in der Secession den gleichen Beweis. Eine wie feine und bewusste malerische Kunst ist hier entfaltet und wie trefflich ist in diesem Gesicht ein feingebildeter, kritisch veranlagter, sehr energischer Charakter ausgedrückt! Man kann sich sogleich lebhaft vorstellen, wie die Klangart der Stimme aus diesem Munde schallen muss, — welches die Bewegungen und Manieren des Dargestellten sein müssen.

Von den 3 guten Ausländerbildnissen, welche die Schwäche der deutschen Secessionsmalerei ihrerseits mitverdecken müssen, ist Herkomer's schon bekanntes Bildniss einer edelrassigen englischen Schönheit, einer wahren Ahnin für ein kommendes mehrhundertjähriges Geschlecht, ein ebenso beredtes Zeugniss für die geistvolle Holbein-Nachfolge in dem mit so vielen guten Holbeins und noch mehr trefflichen Kopien gesegneten England, — zeugt auch Knopff's ohne grossen Mittelaufwand bestechend gut gemaltes Stück mit einem süss aufgefassten kleinen Mädchen in drolliger Stellung der Erwartung an einer Zimmerthür dafür. wie fein, geistreich und neuartig der Künstler Anregungen der altnieder-

ländischen Kunst ausgebildet hat. — Der Dritte ist Segantini, von welchem man ein älteres Künstlerbildniss aus der Zeit vor seiner heutigen Spachteltechnik erblickt. Auch das ist ein Meisterwerk in seinem System äusserst stimmungsvoller Halbtöne, der tiefen Ruhe in Haltung und Herausbildung der animalischen Erscheinung, der verhaltenen Kraft in der energischen Persönlichkeitsgabe. Was ich schon aus der neueren, herbkräftigen Stilweise des norditalienischen Malers schliessen zu können glaubte, scheint sich auch hier zu bestätigen: wie bei dem Menschenschlag ganzer norditalienischer Striche, Toskana eingeschlossen, fliesst anscheinend auch in seinen Adern in Folge unendlich zahlreicher Berührungen der beiden Stämme auf den Völkerwanderungs- und Kaiserzügen ein starker Tropfen deutschen Blutes, dem hier der ausgeprägte individualistische Zug zuzuschreiben ist. Michelagniolo hatte von dieser Abstammung, der er sich selbst rühmte, die trotzige und wildkühne Gewalt, — der heutige italienische Böcklin, Marius de Maria, verdankt dem sicherlich die eigenthümliche Färbung seiner grübelnden Phantasie.

Richard Hartmann. Schülerscene (Goethe's Faust)

Die unreale Phantasiewelt in der Kunst und das Bildniss werden bis zu einem gewissen Grade sich oft vom eigentlichen Volks-Milieu entfernen können, ohne an Kraft, Bedeutung, nationalem Kulturwerth desshalb unbedingt verlieren zu müssen. In stark bewegten, in Aufstiegszeiten eilt oft die Geistesaristokratie dem eigentlichen Volk voraus und formt sich Ideale, in die das Volk erst später hineinwächst. Die Weimaraner Litteratur-Periode, in gewisser Hinsicht auch das Nazarenerthum bieten eine solche Erscheinung. Niemals aber darf das Sittenstück, die figürliche Darstellung in realem Sinne sich vom nationalen Fühlen eines Volks entfernen, die Ideale des kleinen Alltagsbürgers ausser Acht lassen und die Formenwelt aus internationalen Gesichtspunkten entwickeln wollen. Das gänzliche Darniederliegen dieses Gebiets, die Auslandssucht in den Darstellungsmitteln war in der Vergangenheit fast immer mit traurigen Zeiten der deutschen Kulturentwicklung verknüpft; wir finden dann immer ein Siechen der Volkskraft als Parallelerscheinung, — immer aber auch zugleich den Mangel einer ernsthaften Phantasie- und Bildnisskunst grossen Stils. Hier waltet ein wichtiges und unerbittliches Gesetz. Die moderne Wissenschaft hat es längst dahin formulirt, dass alle weittragenden Ideen und Thaten sammt ihren Schöpfern aus den unteren Schichten einer Volksgesammtheit hervorgehen, — dass diese den Untergrund nicht nur für das wirthschaftlich-gesellschaftliche, sondern auch für das geistige Leben einer Nation bilden, — dass nichts auf die Dauer lebensfähig ist, was nicht in der Volksmasse wurzelt. Diese Thatsache gibt dem Sittenstück in der Kunst eine eminente Wichtigkeit als nächster Ausdruck

Gregor von Bochmann. Nordwyker Muschelkarren

des Volkslebens und Volksfühlens. Die Zeit ist zudem längst vorüber, in der die Kunst als ein müssiges Spiel für Weibmänner und Frauen galt; sie wird heute als ein wichtiger Kulturfaktor geschätzt; sie beansprucht das Recht, in ihrem geistigen, seelischen, in ihrem moralischen Gehalt sehr ernst als Kulturspiegelbild wie als Kulturbildnerin betrachtet und beurtheilt zu werden, — welchen Standpunkt ihr gegenüber ich für das einzig würdige Männerverhältniss halte.

Wenn der heurige Glaspalast in einem gewissen Gegensatz zum vorigen einen spürbaren Ausfall auf dem Gebiet der Genre-Malerei erkennen lässt, so ist das ein Zufall. Das Vorhandene selbst, das sonstige Kunstschaffen in Deutschland beweisen, dass weitaus das Meiste an Kunstarbeit bei uns diesen Zusammenhang mit dem Volk, und damit den kulturwichtigen Untergrund, noch hat. Hier liegt für mich auch einer der ausschlaggebenden Gründe gegen das Daseinsrecht der Secession. Die paar Fäden, welche sie mit dem Volksleben wenn auch lose verknüpften, sind zerrissen, — sie hat andererseits aber auch nicht verstanden, Ausdruck für die nationalen Ideen einer v i e l l e i c h t weit vorausgeschrittenen Geistesaristokratie zu werden, — sie vertritt eben ihrer Entwickelung nach und fast auf allen Linien heute das untergrundlose Malvirtuosenthum, das unter ernsten Männern zu keiner Zeit als vollgiltig angesehen, vielmehr innerlich verachtet worden ist. Ich habe bereits oben und im vorigen Jahr an dieser Stelle die Gründe für diese Secessionserscheinung angeführt, — ich kann kurz rekapituliren, dass physische und geistige Schwächung gewisser moderner Künstlergruppen hier den Ausschlag geben. Es ist in der That unendlich viel leichter, irgend ein Valeur- oder Ideenkunststück zu Stande zu bringen, — wobei ganz davon abgesehen werden soll, wie Vieles aus wenig

Laupheimer mit einem sehr ansprechenden Familienstück: «Ferienzeit», — in grösserem Stil Raupp mit einem Sturmmotiv vom Chiemsee, — Rau, dessen Farbe neuerdings in's Harte geräth, mit einer Dorfwirthshausscene und einem in der Trauer eines jungen Paares um den gestorbenen Erstling ihrer Ehe schlicht und innig empfundenen Bild, — mit Klosterlebenstücken Cederström, Scholz, — mit einem kecken Karnevalsscherz Grocholski gehören mit der Freude am Leben und seinem liebevoll beobachteten Detail gleichfalls hieher. Roubaud mit einem flotten Tatarenbild, — Falkenberg mit einem im Ton angenehmen, gross behandelten Mädchenkopf, — Ring mit der hübsch gemachten Figur einer jungen italienischen Gemüseverkäuferin fallen unter einer Reihe handwerklich gleich vortrefflicher und poetisch empfundener Arbeiten besonders auf; es ist hier unmöglich, erschöpfend in der Anführung dieser Bilder zu sein.

Unter den Bildern, welche intensiver eine mehr oder minder gut gelungene Annäherung an moderne Anschauungen und Mal-Prinzipien, wie sie früher hauptsächlich vom Secessionskreis vertreten wurden, darstellen, sind Männchen's gross gesehene «Steinklopferinnen» mit der ungeschminkten Schilderung ein ehrliches, malerisch achtbares, inhaltlich das Mitgefühl packendes Stück Arbeit. In seinen Tongängen geschmackvoll, und glücklich damit die traumhafte Dämmerigkeit des Zimmers wiedergebend, ist das Bild von Koch mit der sinnenden Dame, und als ebenso gut im Ton die Darstellung einer «Aehrenlese» von Hartmann hervorzuheben, der es freilich an präciser Zusammenfassung mangelt. Auch Orrin-Peck's «Kohlgarten» leidet trotz aller Frische an zu grosser Breite der Entfaltung wie überhaupt an zu grossem Format; eine ähnliche Darstellung von ihm in früheren Jahren war ungleich kraftvoller trotz des damals schon zu tadelnden Bildumfangs. Zwischen Inhalt und Umfang muss stets ein natürliches Wechselverhältniss sein, — sonst kommt nie eine rechte Wirkung heraus. Auch Klein-Chevalier's «Spielsaal» krankt trotz manches Anziehenden im Wesentlichen an demselben Uebel.

Zu den trefflichsten Arbeiten dieser Art in München heuer ist schliesslich auch bei der Secession Höcker's gutgemalte und sehr drollig geschilderte «Werbung» in Friesland oder dicht daneben zu zählen. — Unter den Fremden am Königsplatz ragt Johannsen durch zwei Innenstücke, davon eines eine Herrengesellschaft in behaglicher Unterhaltung vorstellt, durch feine Stimmung und gute Charakteristik hervor. Freilich steckt viel Manier in diesem Impressionismus, der bei fanatischer Durchführung und Festhaltung an seinem, nur bei manchen Lichtzuständen berechtigten Princip naturgemäss zur Schablone führt.

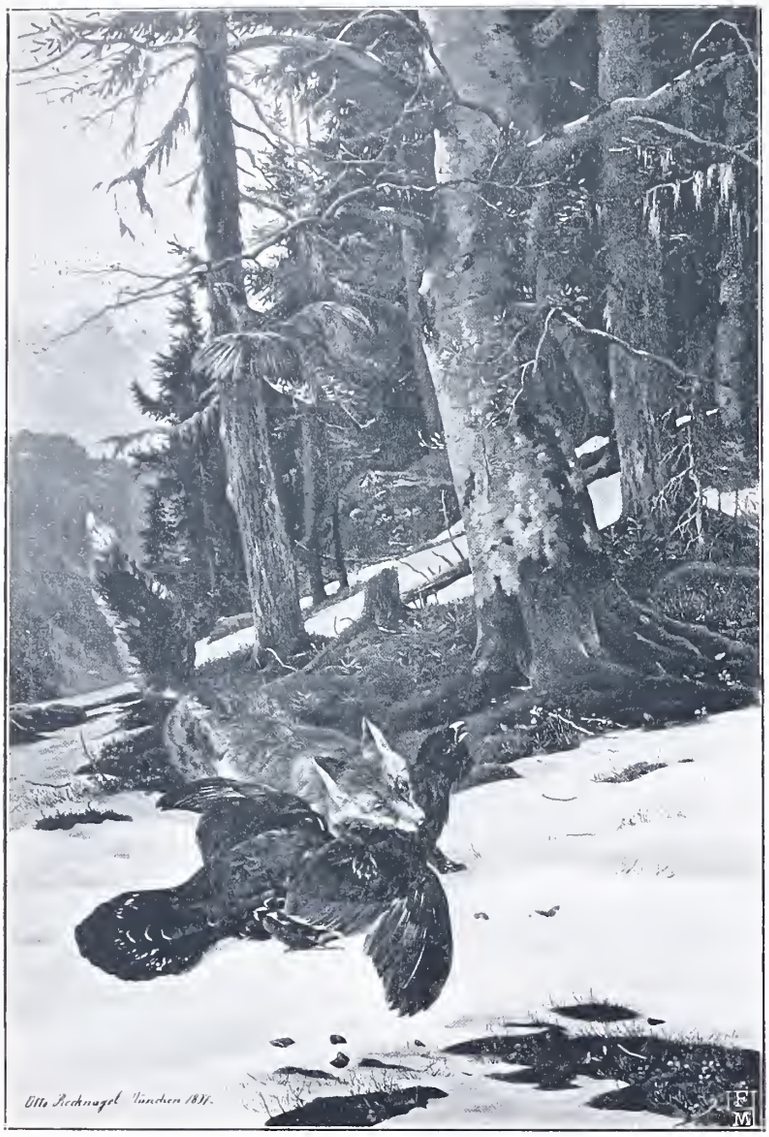
Pius Ferdinand Messerschmidt. Heimfahrt

Robert F. Curry. Gerettet

Der Künstler war früher ungleich frischer, — auch er scheint trotz aller Begabung allmälig dem Fluch zu verfallen, welcher dem Palettenexperiment auf Kosten der Natur immer folgen wird.

* * *

Ganz besonders reich ist der Glaspalast diesmal mit Landschaften beschickt, unter denen sich eine stattliche Reihe ausgezeichneter und achtunggebietender Werke befinden, ohne dass man gerade das Auftauchen wesentlich neuer Gesichtspunkte in der landschaftlichen Auffassung feststellen könnte. Indessen ist das Fehlen neuer Gesichtspunkte kein Vorwurf gegen die Kunst; die gesündere Auffassung, die Feuerbach z. B. gross gemacht und Schack bei seiner Kritik ihm gegenüber vertreten hat, bricht sich heute mehr und mehr Bahn, — dass es nämlich auf ein ehrliches Naturverhältniss, auf das Können, auf die Beseelung und Durchgeistigung des Stoffs, auf das Heimathgewissen des Künstlers in erster Linie ankommt; die Originalität, die Neuheit ist dabei ein Gnadengeschenk nur insoweit, als sie mit diesen angeführten Momenten verbunden erscheint. Die Kunstgeschichte belehrt ohnehin den, welcher sie unvoreingenommen betrachtet, dass plötzliche Offenbarungen innerhalb des Kunstwachsthums von Generation zu Generation viel seltener sind, als es obenhin scheint; — ein Haschen und Suchen nach Originalität ohne jene Elemente des zuverlässigen Könnens und der Be-



Otto Recknagel. Gestörte Liebeserklärung

deutung dagegen schwört stets solche Gefahren herauf, wie sie der Secession in unseren Tagen verhängnissvoll geworden sind.

Die Landschaft war das Lieblingskind der «modernen» Kunst seit Anbeginn, weil die bestimmenden französischen Vorbilder vorzugsweise Landschafter waren; es hat sich auf diesem Gebiet thatsächlich auch der weiteste Einfluss auf die zeitgenössische Kunst geltend gemacht, — es ist mancherlei Gutes damit gewonnen worden, — die Augen unserer Maler sind für die Probleme von Licht und Luft, von intensiverer Bewerthung für Farbe, Form und Raum geschärft, — der Sinn für die kleinen und intimen Reize der Natur und eine grosszügige Behandlung derselben ist entwickelt. Das sind Vorzüge und Gewinne für die Handwerkstechnik zweifellos, — aber die grossen Gewinne für die «Kunst» der Landschaftsmalerei sind im Ganzen noch ausgeblieben, man sieht nur hier und da erst frische Ansätze, um aus den Theorien vom Naturalismus bis zum Symbolismus etwas für uns Brauchbares zu entwickeln, eine grosse Auffassung zu schaffen, die dem natürlichen Verhältniss der Deutschen zu seiner Heimathlandschaft entspricht. Und dies deutsche Verhältniss zur Landschaft ist ein weitaus anderes als das der Franzosen. Ich möchte das Verhältniss der neueren Franzosen zur Landschaft als das einer monumentalen Eitelkeit und Ichsucht bezeichnen. Er sieht sie als Coulisse um seine eigene Person herum, — sie wirkt äusserlich als vibrirende Farbe und unbestimmte Form auf ihn, — sie ist ihm ein Abstraktum für die Erholung, für die Stadtflucht, — er geht «an das Meer» oder «auf das Land», ohne das Ziel seines Veränderungswunsches zu individualisiren. Dazu kommt ein wichtiges physiologisches Moment: Die Geschwächtheit der niedergehenden gallischen Rasse, welche eine Schwächung der Sehkraft nach sich zieht. Im Grunde ist der Impressionismus nicht viel Anderes als die gegebene «Kunstauffassung der Kurzsichtigkeit».

Wie anders und in Hinsicht des Kunstgenies bedeutender ist die deutsche Landschaftsauffassung in den besten und allen reifen Zeitabschnitten gewesen. Gerade desshalb hat das deutsche Gelehrten- und Künstlerthum die Antike vor allen epigonischen Völkern so gut und tief verstanden, weil die Beseelung der Natur vor dem Auge des antiken Menschen wie vor dem des Germanen engverwandte

Ad. Echtler pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Maria

Gilbert von Kanal pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Niederländisches Gehöft

Carl Marr pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Madonna

Paul Höcker plux

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Der schüchterne Freier

Züge hat. Wenn der Deutsche den Rhein hinabfährt, dann wird die Sage, die geschichtliche Romantik der Burgen, Dome und Klöster, dann wird die alte Zeit lebendig vor ihm und beseelt die Schönheit der Landschaft; wenn der Lorelei-Felsen in Sicht kommt, spielt die Musik Heine's wundersames Lied und die Seelen zittern. An die Weser, die Saale, die Donau, den Main, den Bodensee, an die Alpen knüpfen sich volksthümliche Weisen, welche bestimmte Stellen und bestimmte Geschehnisse verherrlichen und einen eisernen Liederbestand aus der ideal gestimmten deutschen Studentenjugend nicht allein bilden, sondern auch überall im weiten Vaterland in aller Munde sind. Mit dem Harz, dem Thüringer-

Max Liebermann. Sonntag-Nachmittag in Laren

wald, dem Riesengebirge sind lebendige Sagen aller Art verknüpft, durch deren Medium das Volk fast ausschliesslich in diese Landschaften schaut; ich greife nach zufalliger Erinnerung heraus: Dieselbe Erscheinung ist überall festzustellen. In der Mark Brandenburg hat jeder See fast seine Sage. Etwas annähernd Aehnliches hat der Franzose ebensowenig als der Romane weiterhin, — — — der Deutsche hängt sich auf's Engste an einem Ort fest, — er rundet sein Bild zu einem tiefäugigen Bildniss ab und beseelt es mit der Phantasie und der Empfindung, — er schafft sich überall einen genau individualisirten genius loci. Hierin liegt auch das deutsche Landschaftsproblem be-

Rudolf Berény. Hans Thoma

William Schwill. Bildniss

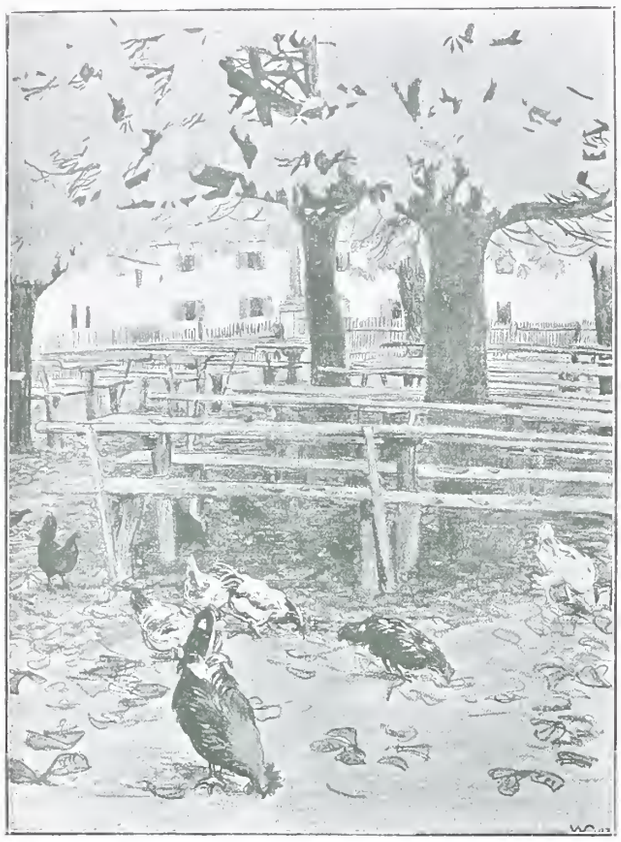
gründet. Die deutsche Landschaft der Zukunft ist gar nicht anders denkbar und wird sich nicht dauernd behaupten können, solange sie nicht auf diesem Hauptelement gegründet ist und damit Fühlung zum Volk gewinnt. Damit soll indessen nicht gesagt sein, dass Märchen- oder Sagenstaffage mit der Landschaft verknüpft sein müssten; dieser Inhalt kann unausgesprochen in der dargestellten Oertlichkeit liegen; sie muss ausgerundet und straff geformt dem Gefühl sagen, was sich der Künstler in dieser Art voll Liebe gedacht und empfunden hat, als er gerade diesen Ort zur Darstellung wählte; sie wird dann immer schöpferisch auf den Beschauer wirken. Man hüte sich aber auch vor dem Trugschluss, als wandele die moderne symbolistische Landschaft auf diesem Wege. Sie hat in ihrer Formenanschauung so wenig damit zu thun als mit der Empfindung und dem geistigen Vorstellungskreis, — sie ist lediglich eine das Gegentheil vorstellende Nachahmung französischer Vorbilder.

Im vorigen Jahr wies ich auf den diesmal fehlenden Palmié als einen Vertreter entwickelungsfähiger Landschaftsauffassung hin. Keller-Reutlingen als einer der wenigen Zukunftsleute bei der Secession wächst sich anscheinend mit seinen bayerischen Landstadt-Motiven mehr und mehr dahin aus; er wirkt diesmal sehr erfreulich in seiner stimmungsvollen «Abenddämerung» über einem Flecken am Flussufer. Da ist ein so zusammengefasster Ausdruck mit einer klug zurückhaltenden, fast möchte ich sagen: überwundenen Technik, dass die Abendpoesie eines bestimmten Ortes fast rein herauskommt und die Phantasie des Beschauers in derselben Art, wie es die

Dämmerung draussen immer thut, lebendig macht. Im Glaspalast zeigt ähnliche Ansätze die im Ton feine abendliche Wasserlandschaft von Canal, — sind ferner in verwandter Art Biese, Horadam mit Kleinigkeiten, — Böhme mit einer im Wasser ausgezeichnet gemalten Marine, — ein ebenso gut gemachtes Seestück von Völcker, dessen Parkteich bei Abend dagegen zu sehr nach Whistler schielt, — der diesmal nicht wie gewohnt ausgezeichnete Kubierschky, — Stäbli mit einer tonschweren, monumental empfundenen Waldlandschaft, — Georg Schuster-Woldan mit einem gut gemachten und stimmungsvollen Waldinneren, — Marr's kleines Ackerstück, — von Urban

Jacek Malczewski. Irrkreis

ein gross gesehenes und farbig sehr bemerkenswerthes Bild vom Nemisee mit seinen schroffen Felsenufern, — von Rabending ein sehr glücklich beleuchtetes und plastisch herauskommendes Gebirgsdorf, — von Tina Blau ansprechende kleine Motive, — schliesslich der alternde O. Achenbach mit einer Parthie vom Nemisee, die immer noch durch Gluth der Farbe und hohes Können imponirt, wenngleich es an innerer Kraft mangelt, besonders hervorzuheben. Die Worpsweder, von denen Overbeck und Modersohn Einiges ausstellten, sind heuer nicht von Belang. Gerade sie, welche auf gutem Grunde von Anschauung, Wollen und Können stehen, fangen an, manierirt zu erscheinen;



Walter Georgi. Wirthsgarten

die Portraits von krummen Birken sind zu äusserlich als Charakteristika der Worpsweder Moorlandschaft betont und werden langweilig. Mögen die Herren sich vor dem Verbauern hüten; die Isolirung allein auf dem Lande thut's auf die Dauer nicht.

Unter den mehr in Hinsicht der formalen Lösung bemerkenswerthen Arbeiten ist eine durch die Beobachtung des zarten Lufttons in abendlicher Thauwetterlandschaf sehr ansprechende Dorflandschaft von dem in neuerer Zeit wiederholt mit Betonung genannten Bössenroth hervorzuheben. Auch die grosse Moorlandschaft bei Sonnenuntergang an schwülem Sonnabend von demselben Bössenroth ist in der feinen, vibrirenden Beweglichkeit warmer Töne eine Arbeit von zarter Empfindung und ungewöhnlichem Können, dem man nur eine schärfere Zusammenfassung des Ausdrucks, eine grössere Individualisirung im oben entwickelten Sinne wünschen möchte; ein frisches Temperament ist vorhanden und mit ihm ein ziemlich hohes Mass bewusster Herrschaft über die Mittel; bei energischer Vertiefung und Durchgeistigung ist dem Künstler ein dauernder und ernsthafter Erfolg unschwer erreichbar. — Strützel mit einem heimkehrenden Taglöhnerpaar und abendlich verschleierter Wiese dazu und einem zweiten Abendbild von kräftigerer Wirkung, — des Coudres mit einem anmuthigen Waldabhang in rosiger Beleuchtung, — Bürgel, Fink, Hoch, Wenglein, Andersen-Lundby mit trefflichen Stimmungsstücken in einheitlicher Tongebung, — Petersen mit einem farbenkräftigen Meerbild sind weiterhin als Bilder von solider Darstellung und runder Wirkung zu nennen.

Als Tonmalerei sehr bemerkenswerth wegen seiner ungewöhnlichen Feinheit ist Lieber's Bild mit einer gut gemalten und geschickt am Horizont mit der Atmosphäre zusammengebrachten Seefläche, — ist auch ein schmelzvoll behandelter Ausschnitt vom Donauthal von M. A. König. Als gute Exercitien sind mir sonst noch Arends mit seinem Gemüsegarten, bei dem Luft und Raum trefflich beobachtet sind, sowie die Pastell- und Kohlenzeichnungen von Georgi mit ihren perspektivischen Lösungen aufgefallen. — — —

Hugo Bürgel. Flusslandschaft

In Rücksicht auf den gegebenen Raum seien nur kurz ein paar Künstler mit Stillleben und Blumenstücken gestreift, welche zahlreich und vielfach auch

F. Roubaud pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Russen vor Kars

Louis Corinth pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Versuchung

Paul Hey. Vorfrühling

sehr vortrefflich, Dank alter Münchner Ueberlieferung, vorhanden sind; Nauen, Carstens, Kricheldorf, Bassarab, Sturtzkopf haben Gutes ausgestellt, ohne dass sie alles Beste repräsentirten. Es gibt daneben viele ansprechende Arbeiten. — — —

* * *

Neben dem eigentlichen Münchner Künstlerkreis haben auch heuer wieder einige andere deutsche Kunststädte im Glaspalast Sonderausstellungen veranstaltet. So Dresden. Die Dresdner Kunstzustände sind eigenthümlicher Natur. Nach längerem unfruchtbarem Zustand hat sich dort, Dank der Herbeiziehung von Prell, Kühl, Wallot, Diez ein lebhafteres Kunsttreiben entwickelt, das sich in der grossen Dresdner Kunstausstellung vor 2 Jahren gespiegelt hat. Aber schon auf dieser Ausstellung trat zu Tage, dass in den Kreisen der jüngeren Künstler und Schüler dieser genannten Meister sich mehr und mehr eine bedenkliche Neig-

Ernst Otto. Elche

ung zu gallisirender Experimentirmalerei mit kunstfeindlichem Charakter herausbildete. Heute ist auch Dresden in der schnellen Zersetzung infolge von ungesunder Geistes- und Phantasierichtung beim Nachwuchs begriffen . . . der Verfall geht auch dort um . . . die materiellen Folgen werden kaum ausbleiben . . . die einst so lebhaft begonnene frische Entwickelung Dresdens zur Kunststadt wird sicher gehemmt, da man lokale Kunstblüthen nur mit reifen Leistungen, nie mit talentvollen Experimenten hervorrufen wird.

Der Dresdner Saal ist ein treues Abbild der Dresdner Kunstlage. Er zeigt eine Reihe von ansprechenden Talenten, welche der sächsiche Stammeszug nach Anmuth einstweilen noch vor dem Aeussersten bewahrt, die aber doch fast insgesammt «Talmifranzosen» und gallisirende Maler, keine Künstler sind. Der Einzige, welcher sich durch Besonnenheit wie durch Tiefe der Begabung daraus erhebt, ist Pietschmann mit 2 Damenbildnissen von ausgeklärter Feinheit der Palette. — — Der Düsseldorfer Saal zeigt grosse Lücken diesmal; ein neueres grosses Gerichtsbild von Brütt sticht mehr durch den feinen Ton als durch scharfe Charakteristik hervor; Carl Sohn's «Festvorbereitung» zeigt in glatter und geschmackvoller Malerei reizende junge Damen im Salon beim Herrichten von Blumenschmuck; Grimm's «Begegnung der Margaretha von Parma mit flüchtigen kalvinischen Niederländern im Jahre 1567» ist eine in allen Einzelheiten ungemein anziehende und Begabung verrathende Schöpfung der Gebhardtschule, geht als Bild aber nicht recht zusammen, — die Wirkung ist zerstreut.

Gustav Eberlein. Goethe bei Betrachtung von Schiller's Schädel

Auch der zahlreich beschickte Berliner Saal macht keinen harmonischen Eindruck. Eine kleine Handzeichnung von Menzel ist im Vorübergehn zu erwähnen; seines besten Schülers Skarbina «Allerseelen» verliert in dem nicht günstigen Licht sein Bestes, nämlich die feinen Töne und Uebergänge; ein Triptychon von Engel: «Von der Waterkant» wirkt allzu illustrativ trotz seiner farbigen

Ludwig Fahrenkrog. Träumerei

Talentirtheit; etwas uneingeschränkt Erfreuliches sind hingegen zwei Damenbildnisse eines jüngeren Malers, Karl Ziegler. Da ist ein Adel und eine nach Monumentalität ringende Feinheit der Auffassung, — da ist ein Geschmack der Farbe und eine malerische Schulung des Auges, — da ist ein Seelenblick, der noch viel Gutes von dem Künstler verheisst. — — —

Karl Ziegler. Bildniss

Das Ausland ist im Glaspalast diesmal nur zugelassen, — eine Massregel, die durchaus zu loben und sachlich gerechtfertigt ist. So zweckmässig es ist, in grösseren Pausen die ausländische Kunst reichlich und bedeutend den Künstlern vor Augen zu stellen, um ihnen das Reife und Ernsthafte hochstehender fremder Leistung als Anregung zu bieten, — so bedenklich ist es, den Durchschnittsdeutschen in seiner Auslandssucht durch jährliche Konkurrenz noch zu bestärken; denn das wirkt bedenklich auf die wirthschaftliche Lage unserer Künstler zurück, welche ein staatliches Ausstellungs-Unternehmen immer im Auge haben muss, — das hat auch solche Geisterverwirrung zur Folge, wie sie die Gegenwart leider in hohem Masse kennzeichnet. Ich weiss mich hierbei von jedem Chauvinismus völlig

Josef Huber. Lucifer

frei und habe meinestheils bedeutende Leistungen des Auslandes noch stets rückhaltlos bewundert, sobald sie eben Kunstwerke waren. Aber gegenüber der geradezu gewissenlosen, moralisch verderbten, knechtischen Nachahmungssucht von Auslandsmoden in gewissen Kunstkreisen bei uns muss immer wieder Front gemacht werden. Pflicht und Klugheit gebieten dem Glaspalast, von seiner Seite dem Auslandsthum so nachdrücklich zu steuern, als es geht. Nur eine Kunst auf vaterländischer Grundlage und mit dem lebendigen Erbtheil unserer Altvordern ist kulturbildend, wie die ganze Geschichte lehrt, und nur sie macht die stärksten Kräfte in einer Künstlerpersönlichkeit frei und fruchtbar in reifen, grossen Thaten.

Die Auslandskunst ist bis auf ein paar unter den Münchener hängende bessere Werke in den Auslandssälen selbst sehr schwach und unbedeutend vertreten. Das Meiste dürfte zudem Kunsthändlerwaare sein, die einen Markt sucht. Man kann sich mit wenigen Anführungen begnügen. Wesentlich im Stoff und daneben schulgeschichtlich interessant ist ein Bild aus der älteren englischen Geschichtsmalerei mit ihren harten Linien und ihrem bunten Kolorit, — nämlich Davidson's Scene aus der Schlacht bei Trafalgar, vor deren Beginn Nelson von seinem Admiralschiff aus eben den berühmt gewordenen Befehl an sein kampfbereites Geschwader signalisiren lässt: «England erwartet, dass Jedermann seine Schuldigkeit thue». Das ist mit vielen Figuren volksthümlich, maljournalistisch, ansprechend, wenn auch ohne grössere künstlerische Gesichtspunkte behandelt. Es sind auch noch ein paar weitere Bilder verwandter Art vorhanden. — Als Thiermalerei sehr anerkennenswerth, wenn auch in der Formatgrösse vergriffen, ist ein Bild von Curry, das Bernhardinerhunde auf verschneitem Pass als Retter einer verschütteten Familie schildert, — wegen seiner feinen Anmuth in Auffassung und Behandlung einer reizenden Mädchengestalt auf Frühlingslandschaft-Hintergrund ist schliesslich noch ein Aquarell von Battaglia hervorzuheben.

* * *

Die Bildhauerkunst kann wegen der beschwerlichen und kostspieligen Versendung ihrer Werke auf Ausstellungen in der Regel immer nur lückenhaft vertreten sein; sehr grosse Plastiken sind meist sogar nur am Ort ihres Entstehens ausstellbar und man kann von etwaigen Vorführungen dieser Art nicht immer mit Sicher-

Alexander Koester. Märzabend

Carl Gussow pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Dorfparzen

Emil Rau pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Die Kaiserin kommt, Juchhe!

heit auf die zeitweise Lage der Künstlerschaft auf diesem Gebiet schliessen. Die gegenwärtige Bildhauerei ist mit einer Anzahl tüchtiger Könner in der That bedeutender, als die diesjährigen Münchener Ausstellungen auch nur annähernd schliessen lassen. Klinger, Maison, Begas, Strasser fehlen beispielsweise ganz und auch sonst ist von bedeutenden Leistungen nur bedingungsweise zu berichten. — Eberlein hat eine grössere Zahl von Werken ausgestellt; er hat den französischen Chic, die manierirte Nachahmung eines Pigalle, der er lange, freilich virtuos, nachging, anscheinend ganz verlassen und huldigt jetzt einer massvollen Realistik, wie sie hier eine treffliche Halbfigur «Goethe's» mit dem Schädel von Schiller in der Hand, dazu eine Darstellung «Bismarck's» in sitzender nach-

Adolf Männchen. Auf der Landstrasse

denklicher Stellung, ferner auch eine in der Auffassung etwas vergriffene Gruppe von «Gottvater und Adam» zeigt; eine wirkliche Rasse fehlt diesen Figuren freilich geradeso, wie einer Anzahl kleiner Statuetten, die den Mythos vom ersten Menschenpaar behandeln. Der Künstler sucht hier Meunier's feines Gefühl für die Bewegung mit dem leidenschaftlichen Affekt von Sinding zu verbinden, ohne dass es ihm glückt, mehr als eine gewisse Anmuth zu erreichen.

In guter Stilistik bieten sich Götz mit einer das «Drama» symbolisirenden Frauenbüste und Rossi mit einer im conventionellen Sinne gut durchgeführten Sklavin-Figur dar; auch Lederer, der neuerdings ein hübsches Talent in den Vordergrund rückte, ist ein selbstständiger Stilist in seiner

unsere Techniker des Kunsthandwerks für sich zu gewinnen. Jetzt kam diesen doch noch zu Statten, was sie bei den Alten gelernt hatten und sie arbeiteten congenial den erfindenden Künstlern in die Hände, so dass wir heute, so spät wir auch an die Reihe kamen, den Meistern neuen Kunststils in den oben genannten Ländern an Können nicht mehr nachstehen. Es fehlt freilich bei uns noch das breite kaufkräftige Publikum für edle Werke der Zierkunst und dadurch haben unsere Schaffenden noch nicht Raum genug, sich auszubreiten, nicht hinreichend grosse Aufgaben, an denen sie ihre Kräfte stählen können. Aber dafür sind die neuen Formen überraschend schnell den Meistern jeder Branche des Kunsthandwerks geläufig worden und wir haben alle Aussicht, dass bei uns der «neue Stil» bald nicht mehr, wie in Frankreich ausschliesslich, ein «Stil der Reichen», sondern der Stil aller Leute von gutem Geschmack sein wird. Wer sich ein Stück modernen Kunsthandwerks nach Hause tragen will, kann für ein paar Mark eine hübsche Aschenschale oder einen gefälligen Zinnbecher haben, um geringes Geld ein edelgeformtes Glas, eine Vase in schönfarbig glasirtem Thon oder ein Schmuckstück von feinen Linien. Wenn sich die Sache noch ein paar Jahre so weiter entwickelt, so wird bald der obligate Rokokosalon und das nicht minder obligate «altdeutsche» Speisezimmer aus den Brautausstattungen verschwunden sein und Möbeln neuen Stils Platz gemacht haben, eines Stils, der in seinen besseren Erzeugnissen ja auch der Zweckmässigkeit mehr Rechnung trägt, als jene alterthümelnden Geräthe.

Was der Münchener Glaspalast an Werken des Kunsthandwerks heuer seinen Besuchern bietet, geht über die Darbietungen des Vorjahres noch weit hinaus. Statt der dürftigen zwei Kabinette, die den «Dekorativen» gnädigst in der hintersten Ecke des Ausstellungsbaues angewiesen waren, stehen ihnen in diesem Jahre mehrere geräumige Gelasse zur Verfügung, die durchweg auch in ihrer architektonischen Ausgestaltung als werthvolle Ausstellungsobjekte gelten müssen. Dazu ist der Kreis der ausgestellten Gegenstände wesentlich erweitert und man kann wohl sagen, dass jedes Handwerk vertreten ist, dessen Erzeugnisse naturgemäss künstlerische Ausgestaltung zulassen, und dass wir jedes Material verarbeitet finden, bei dem diese Voraussetzung zutrifft.

Neben den Räumen, die ganz den «Modernen» gehören und auch in ihrer Architektur diesem Zwecke angepasst sind, haben die Gewaltigen des Glaspalastes noch etliche Säle und Gelasse herstellen lassen, die «blos schön» schlechtweg sind und weder mit neuen noch mit alten Zwecken des Ausstellungsbaues etwas zu thun haben. Da ist z. B. ein Höfchen in reichem Renaissancegeschmack nach Motiven aus einem Hofe im berühmten Fuggerhause zu Augsburg von Friedrich von Thiersch eingerichtet, mit einer von wildem Wein überzogenen Pergola, Wandmalereien, einem plätscherndem Brunnen, Blumen, Vasen und Terracottafiguren. Ein vornehm lauschiges Eckchen aus einem Patrizierheim, in dem man sich wohl in eine vergangene Welt zurückträumen könnte, ersetzten nicht schmutzige Glasplatten und ein Gewirr von eisernem Sparrenwerk oben den lieben Himmel! Vollkommenere Illusion noch weckt der «Römische Wohnraum» von Emanuel Seidl, eine ebenso geistvolle als behagliche und ästhetisch schöne Rekonstruktion, der zur vollendeten Täuschung der Einbildungskraft nichts fehlt, als die richtige Staffage. Wenn in dem eigenartigen Broncesessel eine weissärmige Römerin sässe, der köstlichen Kühle geniessend, die der Marmorboden ausströmt und

der plätschernde Brunnen — es wäre ein Idyll aus der Cäsarenzeit, das nicht zu überbieten wäre. So aber trippeln katalogbewaffnete Engländerinnen über den Mosaikstern des Bodens und tappen mit den Fingern an den Wänden, um zu erkunden, ob's Wirklichkeit ist, oder «Imitäschn». Es ist Beides sozusagen, Gyps und Marmor, alte Motive und Nachgefühltes. Nachgefühltes, nichts Nachgebildetes, daher der künstlerische Charakter des Ganzen, der aus dem Raume weit mehr macht, als ein Meisterstück der auf diesen Gebieten hochentwickelten Geschicklichkeit der Münchener Stukkateure. Antiker Schmuck und diskret auf Tischen und Stellagen vertheiltes Prunkgeräth, darunter eine feine silberne Weinkanne von Theodor Heiden verleihen dem römischen Wohnraum auch den Eindruck wirklicher Wohnlichkeit.

Architektur und Kunsthandwerk
Aus Raum No. 24, entworfen und eingerichtet von Architekt *Martin Dülfer-München*

Einen hohen, gothischen Saal, der an sich sehr stattlich und würdig ist, aber dem Eintretenden ein unlösbares «Warum?» und «Wozu?» entgegenruft, haben die Architekten K. Hocheder und Paul Pfann ausgestattet. In diesem Raum ist kunterbunt das Heterogenste zusammengetragen, ultramodern-antiknordische Gobelinmöbel von Walter Leistikow, gothisches Kirchengeräth, ein alter Harnisch, neuartige und orientalische Teppiche, Gypsabgüsse, Architekturmodelle und Pläne, neue Renaissancemöbel, die genau so künstlich sind, wie die alten, nur nicht so kunstvoll, neue Stickereien, alte Fahnen, ein Majolika-Kamin, Grabplatten — das Ganze wirkt eigentlich als prächtige Verdeutlichung der babylonischen Verwirrung, die bei uns bis dato in den dekorativen Künsten herrschte. So viel Stile und kein Stil!

Einer der freundlichsten und harmonischsten Räume im Glaspalast ist dagegen das Kabinet No. 29, der — nicht blos nach dem Katalog! — den Charakter eines wohnlichen Zimmers trägt. Dieses ist in einem verfeinerten Biedermeier-Stil gehalten, ein Werk aus einem Guss: Möbel aus lichtgelbem Holz mit Ebenholzeinlagen und Verzierungen, eine Moiréetapete in mattem Grün, Kamin, Hängelampe u. s. w. aus blankem glatten Messing, einem Material, das glücklicherweise wieder in Mode kommt und hoffentlich bald das ordinäre und fast immer in den Formen stumpfe und rohe «Cuivre poli» verdrängt hat. Prächtig dieser Kamin mit seinem funkelnden, sauber ausgeschnittenen Messingmantel, prächtig, auch in der Arbeit, diese freundlichen, hellgelben Möbel (von den Architekten

Helbig und Heiger entworfen, von A. Pössenbacher ausgeführt)! Sehr originell ist das Pianino, aus gleichem Holz gearbeitet wie die Möbel und mit einem in Messingblech getriebenen Figurenfries verziert. Weniger glücklich an diesem Stück wirkt der «eingelegte» Richard Wagner. Der Raum ist bis ins letzte Detail stilgetreu gehalten, bis zum Stück der Decke, bis auf das Geschirr im Glasschrank. Erfreulich ist dieses ganze gelungene Ensemble nicht blos durch die Schönheit der Arbeit und die gefällige Wirkung, sondern auch als Beispiel dafür, wie wir heute einen vergangenen Stil verstehen und weiterbilden gelernt haben. Wir aber schreiben nicht mehr ab, wir übersetzen auch nicht mehr, wir denken in der anderen Sprache! Das Stilschema, das uns in den verflossenen Jahrzehnten Alles war, ist uns heute nur mehr, was dem Schreibenden die Grammatik ist: das Kunstwerk beginnt erst mit der freien Handhabung dieser Sprache!

Betrachten wir die ausgesprochen «modernen» Werke des Kunsthandwerks genauer, so finden wir nicht ohne Ueberraschung, dass auch hier oft gerade das Beste einer Weiterentfaltung vorhandener Kunstformen seine Entstehung verdankt. Und zwar sind namentlich reichliche gothische Elemente im neuen dekorativen Stil zu entdecken, ohne dass aber Jemand daran denken könnte, die betreffenden Objekte als gothisch zu bezeichnen. Aber der Geist dieses herrlichen, unserm innersten germanischen Wesen entsprungenen Stils lebt in den neuen Formen, der Geist, nicht das Cliché, das vordem Alles war. Die Fröhlichkeit, der unerschöpfliche Reichthum, die freie, künstlerische Phantastik der Gothik wird wieder wach, ihre Meisterschaft, die Naturformen in den Rahmen ihrer Gesetzmässigkeit zu bringen ohne Zwang und Gewaltthätigkeit, ihre gesunde Realistik, ihr Linienadel und ihr Humor. Es ist freilich die lebenswarme Gothik des Strassburger Münsters und nicht die todte des Kölner Doms, die da — Vielen unbewusst! — zu Gevatter gestanden hat. Manche sehen auch eine Gefahr für den neuen Stil in dieser Verwandtschaft, aber, wie mich dünkt, mit Unrecht. Jeder Stil ist aus einem früheren entwickelt und wenn wir das ganze, Jahrhunderte währende Intermezzo der gewaltsam wiederbelebten Antike aus unserer Stilentwicklung ausschalten, kommen wir ganz naturgemäss dazu, auf der Gothik weiterzubauen.

Wie nahe die letztere übrigens dem modernen Geschmacke steht, beweisen etliche der prächtigsten Stücke der Ausstellung, Arbeiten Fritz v. Miller's, die in rein gothischen Formen gehalten, sich doch dem Ensemble der modernen Kunstsachen in dem wunderschönen Raum No. 26 vorzüglich einfügen. Miller hat, wie Wenige, ein Auge für die Grazie der Gothik und zeigt dies namentlich in dem zierlichen Kettenwerk und Beschläg des Steinbockgehörns mit dem realistisch gearbeiteten vergoldeten Silberschädel. Ein Prunkstück von hoher Originalität ist der von dem gleichen Meister — dies anspruchsvolle Wort darf man hier wohl gebrauchen — ausgestellter, aus einem Steinbockhorn gebildeter Fisch, ein Hecht, dessen Kopf, Schwanz, Flossen und einzelne Schuppen aus vergoldetem Silber angefügt sind. Den Sockel bildet ein mächtiger Klotz Bergkrystall in Silberfassung, an dem eine fein emaillirte Wasserjungfer gaukelt. Ein «Myrthenbecher», reich an entzückenden Details, ein Gallé-Glas, mit einer emaillirten Lazerte montirt, sind von gleicher Hand. Das sind freilich Stücke, die fast nur für fürstliche Mittel erreichbar sind. Der breiteren Menge der Leute von gutem Geschmack zugänglich sind die Zinnsachen von K. Gross (ausgeführt von L. Lichtinger) hier. Vom einfachen

Becherlein bis zur werthvollen, schweren Bowle sind hier alle erdenklichen Gefässe zu sehen, Flaschen und Krüge, Weinkühler, Teller und Schalen, Alles neuartig in seiner Form, oder doch neuartig aus alten Formen entwickelt. Gar vielerlei ist im Grunde gothisch, die flaschenartigen Vasen erinnern an ältere japanische Broncen, — aber Alles trägt den Stempel der «neuen Kunst». Namentlich die Behandlungsart des Zinns, die den edlen, feinen Glanz des sympathischen Metalls in seine Rechte einsetzt und das geschmeidige Material mit dem Hammer treibt, statt es in bekannter Art in schablonenhafte Forme zu giessen, namentlich diese Technik ist freudigst willkommen zu heissen. Die Hauptformen der Geräthe sind getrieben, nur nebensächlichere Ziertheile sind durch Guss, feine Linienornamente durch Graviren hergestellt. Freudig begrüssen wir dieses vornehme Zinngeräth aber auch darum, weil es so recht darnach angethan ist, das Verständniss für die angedeuteten Bestrebungen in weitere Kreise zu tragen. Recht Hübsches findet sich auch unter den — offenbar gegossenen — Edel-Zinnsachen von F. H. Schmitz (Köln).

Architektur und Kunsthandwerk
Aus Raum No. 25, entworfen und eingerichtet von Architekt *Theodor Fischer-München*

Auch für Kupfer-Treibarbeit sind schon seit dem letzten Jahre neue, reizolle Formen und ebenfalls neue, schöne Farbenwirkungen gefunden. Die Sachen von J. Winhart & Cie., Wilhelm und Lind, nach Entwürfen von H. Kellner, von Berlepsch und Anderen gearbeitet, Kannen, Vasen, Cachepots, Krüge und Kühlgefässe und noch manches Andere, erfreuen das Auge durch edle Grundformen ebensosehr, wie durch diskrete und eigenartige Ornamentik und schöne Farben. Denn auch die letzteren spielen jetzt hier bei den Kupfergeräthen eine Rolle; man hat — wohl zum Theil bei den Japanern — gelernt, dem Kupfer geschmackvolle neue Farben und Patinen zu geben, man arbeitet es vielfach mit Bronce und anderen Metallen zusammen und erzielt so reiche Wirkungen. Bald gibt ein schönes, warmes Braunroth den Grundton, bald ein gleichmässiges Patinagrün, bald auch ein tiefes Schwarz und davon heben sich goldgelbe Broncebeschläge oder blanke Schmiedeeisengestelle prächtig ab. Zu den gelungensten Stücken dieser Sparte zählen auch ein Theeservice von Eugen Berner mit Mistelmotiv, einige Vasen von Schmuz-Baudiss, an denen japanische Metalllegirungen verschiedener Art äusserst geschmackvoll zur Dekoration angewandt sind und die hübschen kleineren Sachen von

Steinicken und Lohr. Die letztere Firma stellt auch einen höchst originellen Schirmständer, in Messing und Eisen geschmiedet, aus, ein Stück, das beweist, wie mit liebevollem Erfindergeist die neuen Zierkünstler sich auch des unscheinbarsten Hausgeräthes annehmen. Letzteres zeigt sich auch in den vortrefflich erfundenen Gardinenstangenhaltern von R. Riemerschmid. Eine Reihe der Künstler hat sich mit Beleuchtungskörpern für elektrisches Licht beschäftigt und es ist ihnen überraschend gelungen, himmelweit weg von allem Herkömmlichen das Schöne zu finden; eine Beleuchtungsart, wie die Glühlampe, die dem Musterzeichner absolut keine technischen Beschränkungen auferlegt, muss ihm ja auch Gelegenheit zur reichsten Entfaltung seiner Phantasie bieten. Wir nennen die Arbeiten von Eugen Berner, Richard Riemerschmid, Otto Eckmann, Wilhelm und Lind. Gerade diese Sachen illustriren das Bestehen eines Bedürfnisses nach neuem Stil, zeigen, wie mit dem Bedürfniss auch die Mittel entstehen, es zu befriedigen und wie die Sache selbst, für welche diese Mittel ersonnen sind, zum Schmuck für das Ganze wird. Gerade auf dem Gebiet der Nutzbarmachung der Elektrizität, die so viel praktische Fortschritte mit sich bringt, liegen auch tausend Quellen für das Schöne. In diese Gruppe gehört auch ein Kamin für Gasheizung von Wilhelm Bertsch — dem Architekten des ganzen Raumes No. 26. Gerade diese praktischen Gaskamine schreckten bisher Manchen ab wegen ihrer maschinellen Hässlichkeit — hier ist gezeigt, dass sich die Einrichtung zum Mindesten so behaglich gestalten lässt, wie die vornehme und unbequeme «Cheminée».

Im Allgemeinen — eine Anzahl sehr gediegener Arbeiten auf dieser Ausstellung ändern daran nichts — hat die Goldschmiedekunst bei uns verhältnissmässig bis jetzt am Wenigsten vom «neuen Stil» profitirt. Woran dies liegen mag, ist nicht ganz klar — vielleicht zunächst daran, dass Schöpfungen in den alleredelsten Materialien naturgemäss ein kaufkräftigeres Publikum voraussetzen, als wir es haben. Und dann ist gerade das kaufkräftigste Publikum sehr konservativ und am Wenigsten tolerant gegen die Launen des erfindenden Künstlers. Hier in München stellt ausser Fritz von Miller auch August Offterdinger (Hanau) geschmackvolles Silbergeräth aus, Ziergefässe und Vasen, zum Theil von reichbewegten, echt modernen Formen. Paul Merk lässt uns einige Vitrinen mit Schmuck sehen, wobei auffallender Weise die kostbarsten Stücke an Grazie und Mannigfaltigkeit der Form von den einfacheren weit überboten werden. Es ist als könnten sich die Zeichner nur schwer entschliessen, kostbare Steine dem Eindruck des Ganzen unterzuordnen, sie als Zierath anzuwenden — fast immer erscheinen sie als Hauptsachen und das Uebrige als Fassung. Wir können auch hier von den Alten lernen — sie besetzten ihre Schmuckstücke mit Edelgestein und wollten nicht blos ihre Edelsteine durch die Folie der Goldschmiedarbeit heben. Als werthvolle grössere Stücke sind hier noch zu nennen: die etwas zu absichtlich gothisirende und für ein Gebrauchsstück zu komplizirte Tischglocke von Blachian, die beiden einfach-schönen Sektschalen von Theodor Heiden, ein «Bierpokal» und ein zierlicher Aufsatz von Max Strobl. Max Rothmüller bringt gefällige kleinere Schmucksachen. Durchaus moderne Form hat Hermann Hirzel (Berlin) seinen in den «Vereinigten Werkstätten» hier ausgeführten Schmucksachen, meist Brochen, gegeben und es ist manches Schöne, aber auch manches Gewaltsame darunter. Das bemerken wir — selbstverständlich! — ja noch bei vielen der ausgestellten Arbeiten mit Missbehagen, dass sie allzu laut schreien: «Ich bin modern! Ich bin

Max Thedy pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Adoratio crucis

Franz Simm pinx.

Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Unschlüssig

originell!» Aber das sind Dinge, die man in den Flegeljahren eines neuen Stils eben mit in den Kauf nehmen muss. Als durchaus vornehmes, erstklassiges Stück muss der schöne Silberpokal nebst Teller, mit einem Lorbeermotiv dekorirt, bezeichnet werden, den Steinicken und Lohr ausgestellt haben. Das ist «modern» ohne jede Aufdringlichkeit und schön ohne «Tendenz». Nicht unerwähnt bleiben dürfen die weich und anmuthig modellirten Medaillen meist wohl französischen Ursprungs, die in einem Glaskästchen ausgestellt sind.

Mit aufrichtiger Befriedigung kann der Kunstfreund auf die Mannigfaltigkeit der Formen sehen, die an den ausgestellten Möbeln auffällt. In der Wahl und Zusammenstellung der Holzarten, dem Schmuck durch Beschläge, in dem Bestreben, das Zweckmässige mit dem Schönen zu vereinigen — eigentlich ist das Letztere ja die Hauptparole der ganzen, in Rede stehenden Bestrebungen — in der, meist glücklich realisirten Absicht, einfach und vornehm zu sein und auch die kleinste Zuthat nicht der künstlerischen Fürsorge des Erfinders entgehen zu lassen, zeigt sich hier ein ganz unerschöpflicher Reichthum von Phantasie und Können. Bernhard Pankok, einer der feinsinnigsten Münchener Stilisten, der auch für den Buchschmuck viele wirksame und durchgeistigte Arbeiten schon geleistet hat, der vielseitige Richard Riemerschmid, Martin Dülfer, der Architekt der Kabinette 24 und 25, L. Hohlwein, Bernhard Wenig, F. X. Wagner, sie Alle haben Stücke zur Ausstellung geliefert, die höchster Beachtung werth sind. Auf keinem Gebiete des Handwerks war wohl noch vor Kurzem so kläglicher Schlendrian zu beklagen, wie auf dem der Kunsttischlerei. Was nicht sklavische Nachbildung alter Form war, war sinn- und stillose Arbeit nach schlechten Musterbüchern, ans Erfinden dachte kein Mensch. Und nun sehen wir, dass sich nirgends so Mannigfaltiges erfinden lässt, wie hier! Und noch eins: hier ist vielleicht der Punkt, an dem eine Popularisirung des «neuen Stils» erspriesslich einsetzen kann. Das Allereinfachste kann schön sein im neuen Sinn, der schlichteste Holzstuhl, das bescheidenste Schränkchen. Und Nichts braucht theurer zu werden, als es bisher war — wenn wir überhaupt von solider Arbeit reden. Jetzt sind die Preise für modernes Kunstgeräth vielfach noch unverhältnissmässig hoch, weil von vorneherein nur auf einen beschränkten Absatz, weil nur auf wohlhabende Käufer

Architektur und Kunsthandwerk
Aus Raum No. 26, ausgeführt nach Angabe des Architekten
Wilhelm Bertsch-München

gerechnet war. In Zukunft wird man sich auch damit beschäftigen müssen, die Verkaufswaare der bescheideneren Werkstätten auch mit in den Bereich des eben errungenen Kunststils zu ziehen. Warum soll ein Stuhl, der zehn oder zwölf Mark kostet, nicht auch von guter Form sein können, da die gute Form vielfach durchaus kein Plus an Arbeit bedingt? Eins allerdings bedingt dieser Stil: saubere, liebevolle Ausführung. Für den Winkelschreiner, der gewohnt ist, jedes Stückchen Zierwerk fertig in einem Spezialgeschäft zu kaufen und seinen formlosen Kasten aufzuleimen, ist hier nichts zu suchen. Aber der kleinste Handwerksmeister, der Lust und Liebe zur Sache und geschickte Hände hat, kann jetzt Gelegenheit finden, emporzukommen, wenn er mit seiner Zeit geht.

H. E. v. Berlepsch, der einer der Thätigsten der Kunst im Handwerk geworden ist, hat zwei Kabinette eingerichtet, die auch als Muster neuzeitlicher Innendekoration in jeder Beziehung Lobes werth sind. Ganz besonders aber interessiren uns die nach seinen Entwürfen ausgeführten Möbel der Firma Buyten und Söhne, Düsseldorf. Es sind Holz- und Polstermöbel von noblen Formen, geziert hauptsächlich durch Einsätze von schönmaserigem Holz, das durch ein neues Verfahren (Xylektypom) so bearbeitet ist, dass die Zeichnungen der Maserung etwas vertieft, aber in scharfem Relief zu Tage treten. Bei einem Theil dieser Füllungen liegt auch ein flaches Pflanzenornament auf dem gemaserten Hintergrunde. Es handelt sich offenbar um eine Art von Aetzung, welche die weicheren oder beim Aetzen nicht durch Firniss geschützten Theile der Holzplatte wegnimmt, die Theile von festerer Struktur oder die abgedeckten Zeichnungen aber stehen lässt. Auch reich dekorirtes Kupfergeräth in diesen Räumen ist nach Berlepsch' Entwürfen getrieben und von ihm stammt auch eine Serie sehr instruktiver Pflanzenstudien für Ornamentzwecke in einer Vitrine.

Wenden wir uns nun, der Uebersichtlichkeit halber die ausgestellten Schätze in Gruppen zusammenfassend, zu den Stickereien, so muss wohl in erster Linie der Name Hermann Obrist's genannt werden. Er hat die Malerei mit der Nadel, ein Gebiet, auf dem die ödeste Dilettanterei gang und gäbe war, zur reinen Kunst erhoben, zu einem Ding, das fein genug ist, Selbstzweck zu sein. Er ist der Zarteste, Sensitivste unter unsern modernen Ornamentikern und Frl. C. Ruchet, die seine Entwürfe in Nadelmalereien umsetzt, darf nahezu als ihm congenial gelten, so hoch erhebt sich ihre Fertigkeit über alles Handwerksmässige. Das Kissen mit dem rothen Umbelliferenmotiv auf grünem Moiré, das dreieckige Kissen, das weisse Blatt mit den dunklen, wunderbar bewegten Haferähren — das sind Meisterstücke. Auch Pankok hat für ein seidenes Kissen den gelungenen Entwurf geliefert, Peter Behrens, der auch durch dekorative Buntholzschnitte ehrenvoll vertreten ist, Entwürfe für einfache, aber sehr gut wirkende Knüpfteppiche, Bruno Paul die Zeichnung zu grossen Vorhängen, deren geistreich erdachte Technik darin besteht, dass schwarze Seidenlitzen auf blaues Uniformtuch aufgenäht sind. S. Meinhold arbeitet mit Erfolg im Geiste Obrist's, M. Behmer lässt uns die Anwendung des neuen Stils auf die Leinenstickerei sehen. In ihrer Erfindung von eigenthümlich naiver Künstlichkeit und sehr geschmackvoll sind die mikroskopisch zarten Stickereien von Eingebornen Südamerikas, die Konsul W. Korte uns vorführt. E. Erber, L. M. Riess, Prinzessin Cantacuzène, A. Naue u. A. mit ihren Stickereien verschiedenster Art wären ebenfalls mit Auszeichnung zu nennen. Otto Ubbelohde hat einen Wandschirm in Gobelinimitation ausgeführt,

der allerhand Nachtgevögel mit ebensoviel Stimmung als Farbenschönheit und zeichnerischem Geschick zur Darstellung bringt.

Sehr Gutes leistet speziell Süddeutschland auf dem Gebiete der Keramik und zwar sind auch hier zahlreiche «neue Techniken» zu bewundern. Da sind die mannigfaltigen Krüge und Blumentöpfe der Familie von Heider (München) mit ihren koloristisch so reizvollen Glasuren und ihrem vornehm einfachen Dekor, da sind Schmuz-Baudiss' keramische Kabinetsstückchen, in denen die einfachste Töpferarbeit raffinirt zu künstlerischer Vollendung gesteigert ist, da sind die süperben Geräthe aus glasirtem Thon, die Frau E. Schmidt-Pecht (Constanz) mit seltener Formenphantasie und konsequentem Stilgefühl fertigt, da sind die prächtigen Porzellanmalereien von M. Rossbach, die Vasen von Max Läuger (Karlsruhe) und vieles Andere. Glasgefässe sind im Glaspalast merkwürdig wenig, wenn auch nur in guten Stücken vertreten; zu diesen zählen die Ziergläser von F. A. O. und Paul Krüger (München) und die Nachbildungen irisirender altrömischer Glasgefässe von Friedrich Zitzmann (Wiesbaden). Auf sehr hoher Stufe stehen die Glasmosaikbilder nach dem Muster und wohl auch zum guten Theil mit dem Material der bekannten Tiffanyfenster ausgeführt von Karl Ule in München und Karl Engelbrecht in Hamburg, welch' Letzter einen unschätzbaren Helfer in dem in Paris lebenden Maler Christiansen besitzt. Diese Glasbilder sind ohne Zuhülfenahme des Pinsels aus mannigfaltig gefärbten, opalisirenden und glatten, dicken und dünnen, gewellten und gekörnten Glasplatten zusammengesetzt und übertreffen in ihrer ungebrochenen Leuchtkraft und starken Zierwirkung alle Glasmalereien alten Stils. Der beschränkte Raum gestattete uns hier kaum, auch nur das Hauptsächlichste zu erwähnen und es mag so Manches ungenannt geblieben sein, was verdient hätte, mit in erster Reihe zu stehen.

Architektur und Kunsthandwerk
Aus Raum No. 29, entworfen und eingerichtet von den Architekten *Helbig* und *Haiger-München*

In der Jahresausstellung der «Secession», welche heuer zum ersten Male König Ludwigs I. prachtvoller korinthischer Tempel am Königsplatze aufgenommen hat, spielt, wie es bei dem beschränkten Raum gar nicht anders sein kann, das Kunstgewerbe nur eine nebensächlichere Rolle, wenn auch unter dem Wenigen, was zu sehen ist, gerade ganz hervorragende Sachen sich befinden. Im Vordergrund

des Interesses stehen wohl die bekannten Gläser von Gallé und Tiffany. Der Erstere, der seinen mit ganz unbeschreiblicher Pracht und Schönheit gefärbten Gläsern nebenbei auch tiefsymbolische Bedeutung zu geben versucht und sie mit sinnigen und übersinnigen goldenen Inschriften schmückt, behandelt seine bunten, überfangenen und immer wieder auf's Neue durch aufgetragene Pasten bereicherten Gläser etwa wie Onyx oder Achatblöcke und schneidet Gemmen daraus, wahre Wunderwerke der Technik, des Geschmacks und der Geduld. Bei Tiffany ist die eigentliche Arbeit des Glasbläsers einfach und die Formen sind es nicht minder. Aber das Material ist mit so fabelhafter Virtuosität gefertigt, dass das Glas selber zum Edelstein wird. Eine beispiellose Geschicklichkeit im Hervorrufen von Absichtlichkeiten und Zufälligkeiten, ein geistvolles Ausnützen der chemischen und physikalischen Gesetze ermöglichen es Tiffany, seinen Geräthen die farbenreichsten Muster zu verleihen; das irisirt in allen Farbenskalen, Pfauenfedermuster durchziehen das Glas, Metallglanz ziert es — es ist als seien Opale geschmolzen und von der Pfeife des Glasbläsers zu Geräthen geformt. Die Preise der Sachen entsprechen freilich ihrer Kunstfertigkeit vollauf.

Mannigfaltiger ist die Kollektion des Belgiers Philipp Wolfers (Brüssel). Er verbindet Elephantenzähne mit Bronce oder vergoldetem Silber, oder Gläser der Gallé'schen Technik ebenfalls mit Silberguss, dessen Vergoldung zum Theil wieder durchgeputzt ist, er giesst in Zinn und Bronce. Vieles von seinen Arbeiten gehört eigentlich in's Gebiet der Kleinplastik. Das gilt auch von dem «Standspiegel» von E. M. Geyger in Florenz, der so unbeschreiblich fein ausgearbeitet ist, dass er fast eine Radirung in Metall heissen könnte. Feiner Kunst, aber kaum dem «Handwerk» gelten die eminent weich und anmuthig modellirten Leuchter, Aschenbecher, Rahmen, Bonbonnièren u. s. w., die P. M. Dubois für Zinnguss modellirt hat. Dies Alles ist, wie auch die Sachen von Charpentier im Glaspalast, nur äusserlich einem praktischen Zweck angepasst, während die Mehrzahl der deutschen Arbeiten, die wir aufzählten, dazu angethan sind, uns das Schöne thatsächlich in den Gegenständen des täglichen Gebrauchs in die Hand zu geben. Mehr in letzterem Sinne gearbeitet ist ein Salzgefäss und ein aus den verschiedenartigsten edlen Materialien sehr graziös gearbeiteter Becher von Henri Nocque in Paris.

Alles in Allem: wir sind auf gutem Wege, durch die Leistungen unserer für dekorative Zwecke arbeitenden Künstler einen Stil zu finden und zu fixiren, der die Zeit um das Jahrhundertende für die Nachwelt in würdiger Weise kennzeichnet und unser voller Dank gebührt allen Denen, die daran weiterbauen.

Otto Strützel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Kanal

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00698 7255